MEISTER DES TAKTSTOCKS

Carl Krebs

Carl-Ernst Rosenfeld
24.3.25.

30-

MEISTER DES TAKTSTOCKS

VON

CARL KREBS

ERSTE BIS VIERTE AUFLAGE

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
IN BERLIN

VORWORT

Dies Buch ist nicht für Musikwissenschaftler bestimmt, sondern für Musiker und Musikfreunde, die Aufschlüsse über die Entwicklung der Dirigierkunst und ihre hauptsächlichsten Vertreter suchen; von diesem Gesichtspunkt aus habe ich es geschrieben und danach bitte ich es zu beurteilen.

Eine wissenschaftliche „Geschichte des Dirigierens" verdanken wir Georg Schünemann (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913), der nicht nur alles, was vorher über den Gegenstand geschrieben ist, zusammengefaßt, sondern auch viel Neues hinzugetragen und das ganze Gebiet bis etwa in das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts erschöpfend und in vorbildlicher Weise dargestellt hat. Diesem Werk bin ich vielfach zu Dank verpflichtet. Aber die Quellen fließen uns allen gemeinsam, und was aus ihnen zu schöpfen ist, kann in sehr verschiedene Gefäße gefüllt werden. Schünemann nachzuarbeiten hätte nicht den geringsten Sinn gehabt, wenn es nicht meine Absicht gewesen wäre, etwas anderes zu machen als er. Es sollten zunächst die technischen Einzelheiten, die dort einen großen Raum einnehmen, hier nur soweit in Betracht gezogen werden, als es zum Verständnis des Ganzen notwendig ist. Vielmehr wollte ich das Hauptgewicht auf die künstlerische Seite der Sache legen und eine Anzahl möglichst scharf umrissener Musikerbildnisse zeichnen. Das äußere Gebahren eines Orchesterleiters ist immer, sofern es nicht auf bewußter Schauspielerei beruht, was ja freilich auch vorkommen soll, ein Ergebnis der inneren Erregung, also gewissermaßen ein Sichtbarwerden seelischer Vorgänge. Das muß demnach ebensogut beschrieben werden, wie die hierdurch erzielte Wirkung, denn erst beides zusammen, Schale und Kern, bildet die Künstlerpersönlichkeit des Dirigenten. Wieweit diese Schilderungen mir geglückt sind, weiß ich natürlich nicht; jeder Autor denkt ja, er hat seine Sache gut gemacht; wirklich beurteilen kann es erst der Leser.

Sodann hatte ich mir die Aufgabe gestellt, gerade der neueren Zeit, die Schünemann nur im Vorbeigehen behandelt, besondere Aufmerksamkeit zu schenken, und es reizte mich hierbei namentlich die Möglichkeit, eigene Erfahrungen zu verwerten und einzuarbeiten. Seit etwa fünfundvierzig Jahren habe ich Konzerte und Opernaufführungen besucht, nicht allein in Berlin, sondern in vielen Orten Deutschlands, anfangs nur genießend, später als Musiker beobachtend und genießend, und noch später leider häufig nur beobachtend und vergleichend, da Genuß bei der Überfülle der in die Öffentlichkeit drängenden Mittelmäßigkeit nicht immer aufkommen wollte. Ich hoffe, daß dieser Einschlag von persönlichem Kunsterleben dem Buch zum Vorteil gereichen wird.

Die Art der Behandlung ergab sich aus dem Zweck der Darstellung. Um den Fluß der Ausführungen nicht zu stören, habe ich von Fußnoten Abstand genommen und die Fundorte von Belegstellen in den Text eingefügt. Aber auch das ist sehr sparsam geschehen; meistens werden bloß die Namen der Gewährsleute angegeben, und ich bitte die freundlichen Leser, in solchen Fällen, wenn der Wissensdrang sie treibt, das angehängte, alphabetisch geordnete Literaturverzeichnis befragen zu wollen, wo die Titel der benutzten Werke aufgeführt sind. Zur Kennzeichnung der verschiedenen Künstler war es nötig, viele Berichte aus der Vergangenheit heranzuziehen. Bei ihrer Auswahl habe ich mich der größten Zurückhaltung befleißigt. Nichts wäre ja leichter gewesen, als die Anzahl solcher Zeugnisse zu vervielfältigen, aber diese Art der Gründlichkeit und Vollständigkeit hätte ich für sehr verfehlt gehalten, denn die Überfülle des Nebeneinander vertieft nicht das Bild, sondern verwirrt es und schwächt den Eindruck des einzelnen ab.

Zur Erzielung einer möglichst großen Plastik und Eindringlichkeit ist deshalb nur das wirklich Bedeutsame angeführt worden. In der Behandlung der biographischen Angaben herrscht scheinbar vollkommene Willkür: einmal fehlen sie ganz, ein andermal sind sie vorhanden, hier ziem-

lich ausführlich, dort wieder recht kärglich. Wer genauer zusieht, wird aber bald die Gründe dieser verschiedenen Behandlung erkennen, über die ich mich hier nicht weiter äußern will.

Bedarf es einer Entschuldigung, daß ich in manchen Abschnitten Berlin in den Vordergrund stelle? Einmal habe ich den weitaus größten Teil meiner musikalischen Erfahrungen hier gesammelt, meiner musikalischen Beobachtungen hier gemacht. Dann aber hat sich Berlin in den letzten zwanzig Jahren immer mehr auch zur Musikhauptstadt Deutschlands entwickelt, ja, man könnte sagen, daß das Musiktreiben der ganzen Welt hier einen seiner Brennpunkte hat — denn auch nach Beendigung des Weltkrieges hat die Berliner Konzertflut nicht abgenommen, sondern ist eher noch weiter angeschwollen. Bei dieser Sachlage ist mein Verfahren wohl begreiflich.

Und nun wünsche ich, daß andere beim Lesen des Buches wenigstens einen Teil des Vergnügens fühlen mögen, das ich beim Schreiben gehabt habe.

Berlin, im November 1919.

CARL KREBS

INHALT

DAS DIRIGIEREN BIS ZUM GENERALBASS-ZEITALTER

Die Tätigkeit des Dirigierens ist ziemlich so alt wie die Musik selbst, denn sobald die Musikübung über die Einzelbetätigung hinauswuchs, sobald eine selbst nur kleine Anzahl Individuen sich zu gemeinsamem Gesang oder Instrumentenspiel zusammentaten, mußte ein Mittel gefunden werden, diese Menge zu einigen, damit Ton auf Ton und Textglied auf Textglied trafen. Und der Tag, an dem man die also erkannte Notwendigkeit in die Tat umsetzte, ist der Geburtstag des Dirigenten, des einzelnen, dessen Wille den Rhythmus und die Melodiebewegung der vielen leitet.

Wenn wir versuchen, den Weg, den die Entwicklung des Dirigenten und seiner Kunst im Lauf der Jahrhunderte genommen hat, mit großen Schritten nachzugehen, so werden wir auf dieselbe Tatsache stoßen, die sich in allen Gebieten der Tonkunst beobachten läßt: auf die immer zunehmende Spezialisierung, die schließlich zu einer völligen Trennung der schöpferischen Tätigkeit und des Nachschaffens führt. Noch im 18. Jahrhundert war der Instrumentalvirtuose, der herumreiste, um anderer Leute Stücke zu spielen, eine unbekannte Erscheinung: wer sich als Geigen- oder Klavierspieler öffentlich hören ließ, der war auch sein eigener Komponist, die Legion von Konzertgebern, die nur geigen oder Klavier spielen, ohne den Trieb und die Begabung, sich auch als Tonsetzer zu betätigen, hat uns erst das 19. Jahrhundert gebracht, ebenso wie den Dirigenten, der nichts sein will als Dirigent. Dieser moderne Dirigiervirtuose, der auf dem vielgliedrigen Instrument des Orchesters mit derselben Lust und Sicherheit spielt wie der Pianist auf seinem Flügel, dessen Blicke, dessen Handbewegungen die Werkzeuge seiner geistigen Beeinflussung sind, der mit den feinsten Organen für die Erfassung der Wesenseinheit des darzustellenden Werkes ausgerüstet, es aufbaut, formt und rundet, zugleich die Absichten des Komponisten erfüllt und seine eigene Anschauung zur Geltung bringt, dieser moderne Dirigententypus

tritt uns zum erstenmal ganz rein in der Persönlichkeit Hans von Bülows entgegen. Er ist deshalb in den Mittelpunkt dieser Ausführungen gestellt worden; die Erkenntnis seiner Eigenschaften wird uns die der ganzen Gattung erschließen, und wenn wir die Fäden aufweisen, die zu ihm hinleiten und von ihm wegführen, gewinnen wir den Überblick über ein wichtiges Gebiet der Musikgeschichte.

Schon im griechischen Altertum findet man zwei verschiedene Arten der Leitung des Chorgesanges. Die eine bestand darin, daß der Chorführer durch Aufstampfen mit dem Fuß den Rhythmus markierte. Um besser durchzudringen, legte er noch eiserne Sohlen an. Die andere Art ist die sogenannte Cheironomie. Der Leiter zeichnete hier gewissermaßen den Verlauf der Melodie mit der Hand in die Luft, deutete das Steigen und Fallen der Töne durch Heben und Senken des Arms und durch Fingerbewegungen an, wobei vorausgesetzt wurde, daß die Melodie selbst bekannt war, denn eine genaue Bezeichnung der Tonschritte war auf diese Weise nicht möglich, es konnte sich nur um eine Gedächtnishilfe für die Sänger handeln. Aus dieser Cheironomie in Verbindung mit den Sprachakzenten hat sich dann die sogenannte Neumenschrift entwickelt, eine Zusammenstellung von Zeichen, die über die Worte gesetzt wurden und die den Gang der melodischen Linie annähernd graphisch darstellten.

Damit sind wir bereits in das christliche Zeitalter gekommen, in die Ausführung des Gregorianischen Chorals. Schon vor dem Papst Gregor waren in Rom Singeschulen gegründet worden, die den Schatz der Kirchenlieder treu bewahrten, ihre wahre Fassung lehrten und durch Sendboten auch außerhalb Italiens Schwesterinstitute einrichteten. Gregor förderte diese Bestrebungen sehr und ließ die vorhandenen Kirchengesänge sammeln und aufzeichnen, deshalb wurde sein Name mit dieser ganzen Art der Gesangsausübung eng verknüpft. Die mündliche Überlieferung war beim Gregorianischen Choral die Hauptsache, die Notenschrift der Neumen diente jedoch in nützlicher Weise dazu, Erinnerungs-

lücken auszufüllen. Um die Unsicherheit ihrer Deutung zu beseitigen, fing man dann an, sie auf Linien zu setzen, die eine bestimmte Tonhöhe bezeichneten: man zog zuerst eine rote Linie für f, dann noch eine gelbe für c, und damit waren schon wichtige Anhaltspunkte gegeben. Im 11. Jahrhundert wurden noch zwei weitere Linien hinzugenommen, die Färbung wurde aufgegeben, an ihre Stelle traten vorgesetzte Tonbuchstaben, aus denen unsere Schlüssel (c, f, g) sich entwickelten, die krausen Striche der Neumen verdichteten sich zu viereckigen Notenköpfen, und damit hatte die Neumenschrift ihre letzte Entwicklung erreicht, sie war zur Choralnote geworden.

Die Choralmelodien nun, die in dieser Art aufgezeichnet waren, glichen etwa den Rezitativen unserer Oper. Es lag ihnen kein festes, rhythmisches Schema zugrunde, sie bestanden sozusagen in musikalischer Prosa, in einem freien melodischen Deklamieren. Der Gesang des Chores wurde vom Vorsänger geleitet, der auch die reicher verzierten Sologesänge, wie die Gradualien, auszuführen hatte. Er gab den Ton an, bestimmte das Zeitmaß und leitete den Gesang „mit der Stimme und mit der Hand“, das heißt, er gab die cheironomischen Zeichen und griff, wo es nötig war, selber singend ein. Die Kirche kannte jedoch auch metrische Gesänge, Hymnen und andere, die streng rhythmisch ausgeführt wurden, und hierbei trat der Vorsänger laut den Takt, zum mindesten beim Einüben. Diese beiden Arten des Dirigierens, die sichtbare und die hörbare, ziehen sich durch alle Zeiten hin, bis ins 19. und 20. Jahrhundert.

Als die ersten schüchternen Formen der Mehrstimmigkeit sich bildeten, wurden die Pflichten des Leiters noch mannigfaltiger. Ein Theoretiker des 13. Jahrhunderts (vgl. Schünemann, Geschichte des Dirigierens. Leipzig 1913. S. 32 f.) beschreibt sehr anschaulich, um was alles der Dirigent sich zu kümmern hatte, wie er jedem Sänger den Ton gibt, wie er den Vortrag regelt und gelegentlich mit einem Sänger mitsingt. In Gesangschören mit fester Tradition, zum Beispiel in der päpstlichen Kapelle in Rom, hat sich dies

tätige Eingreifen des Dirigenten bis in die neuere Zeit erhalten. So erzählt Mendelssohn in dem berühmten Brief an seinen Lehrer Zelter (v. 1. Dezember 1830): „Es ist ein Chor von Geistlichen, die nur in Gegenwart des Papstes oder seines Stellvertreters singen; ihre regelmäßige, volle Anzahl ist 32, doch sollen sie selten vollzählig sein. Der Direktor selbst singt mit und dirigiert mit seiner Stimme, indem er allen einhilft und vom tiefen Baß schnell zu einem Diskant-Eintritt ins Falsett überspringt, wo es not tut.“ Hierzu sei noch bemerkt, daß die Anzahl von 32 Mitgliedern der Kapelle eine sehr hohe ist. Die „Chöre“ im Mittelalter und noch im 16. und 17. Jahrhundert haben wir uns im allgemeinen als doppelt oder dreifach besetzte Quartette zu denken, besetzt freilich nicht wie heute zumeist mit Liebhabern, sondern mit gründlich durchgebildeten Berufssängern.

Die Choralnotenschrift gab zwar die Tonabstände und die ganze Melodielinie genau wieder; was sie aber nicht ausdrücken konnte, war Länge und Kürze der Töne, also Takt. Beim gregorianischen Choral schadete das nicht, denn der bestand, wie gesagt, in einem freien Deklamieren, und bei Gesängen mit festem rhythmischen Rückgrat folgten die Töne den Versfüßen. Je weiter sich indessen die Mehrstimmigkeit entwickelte, um so dringender wurde das Bedürfnis, durch die Noten auch rhythmische Figuren auszudrücken, und so entstand die Mensuralmusik: man gab den Noten verschiedene Formen, die verschiedene Zeitwerte ausdrückten, und hiermit waren für die Darstellung melodisch-rhythmischer Gestaltungen unbegrenzte Möglichkeiten gewonnen.

Mit der Einführung der Mensuralmusik hatte die Cheironomie ihr Daseinsrecht verloren, denn die Sänger hatten ja den in seiner Bedeutung unzweifelhaften Notentext vor Augen, dessen Lesung freilich schwierig war und eine sehr gründliche musikalische Schulung voraussetzte: Komponisten und Sänger mußten die gleiche Ausbildung besitzen, und die größten Meister des polyphonen Stils zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert sind denn auch alle aus dem Sängerstand

hervorgegangen. Dem Dirigenten fiel demnach jetzt eine andere Aufgabe zu; anstatt die Melodiebewegung anzudeuten, schlug er einfach den Takt, damit alle am Musizieren beteiligten Sänger und Instrumentisten — die Mitwirkung der Instrumente hatte im Lauf der Zeit eine immer größere Ausdehnung angenommen — dasselbe Grundmaß innehielten. Einen Takt in unserem Sinn kannte die Mensuralmusik nicht. Sie faßte nicht eine Anzahl von Zählzeiten zu Gruppen mit schweren und leichten, mit betonten und unbetonten Teilen zusammen, sondern maß nur die einzelnen Noten. Zähleinheit war seit Anfang des 16. Jahrhunderts die Semibrevis, das heißt unsere Vierviertelnote, und es galt die Regel, daß sie so lange dauern sollte, wie der Pulsschlag eines ruhig atmenden Mannes. So kamen auf die Minute etwa 70 bis 80 Semibreven, und ihre Dauer gab der Dirigent durch Taktieren an, die Phrasierung und Betonung der einzelnen Glieder war ganz frei und regelte sich nach dem Sinn der Worte oder nach dem Bau der Perioden. Und das Taktieren geschah mit der Hand oder mit einem Taktstock. Der Vorsänger, der Praecentor der gregorianischen Gesänge hielt schon einen Stab in der linken Hand, als Zeichen seiner Würde, und daraus hat sich vielleicht der Brauch entwickelt, diesen Stab auch zur Taktgebung zu benutzen, was im 16. Jahrhundert vielfach nachzuweisen ist. Daneben kommt wiederum das Fußstampfen vor, besonders in der Instrumentalmusik, wo die auseinanderstrebenden Spieler durch laute Taktgebung zur Einigkeit gezwungen werden.

Auf mehrstimmigen Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts findet man häufig die Bemerkung: „Zu singen oder auf allerlei Instrumenten zu spielen." Der Komponist stellte eben damals viel mehr in das Belieben der Ausführenden als heute, wo jeder Instrumentierungseffekt genau angegeben wird. Werke, die man lange als dem reinen a-cappella-Gesangsstil angehörig betrachtete, wurden in der Praxis je nach den vorhandenen Kräften sehr verschieden dargestellt: entweder bloß gesungen oder bloß gespielt, häufiger aber noch

gemischt, die Singstimmen durch Instrumente verstärkt, einzelne wohl auch durch Instrumente ersetzt, oder bei mehrchörigen Werken ein Chor von Instrumenten gespielt, der andere gesungen und dergleichen mehr. (Vgl. Max Schneider: Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft, I. Jahrg., 2. Heft.) Hier war nun der Phantasie des Dirigenten der weiteste Spielraum gelassen. Er konnte Farben mischen, Zusammenstellungen ausklügeln, Klangwirkungen hervorzaubern, an die der Komponist gar nicht gedacht hatte, und er fand hierin ein neues, vielseitiges Betätigungsfeld.

Der Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert brachte in der Musik wichtige Neuerungen: der begleitete Sologesang und die Oper entstanden, der Generalbaß wurde eingeführt und der Gebrauch des Taktstriches, der in den Tabulaturen für Orgel und Klavier, für Laute und Gitarre schon längst bestanden hatte, setzte sich auch in den Werken für Gesang und Orchester allgemein durch. Und noch etwas sehr bedeutsames: im Lauf des 17. Jahrhunderts tritt immer lauter die Forderung auf, daß der Dirigent nicht den Takt gleichmäßig und mechanisch schlage, sondern daß er das Zeitmaß nach dem „Affekt" des Stückes abändere, daß er, wie Praetorius sagt, „bisweilen, nicht aber zu offt oder gar zu viel, den Takt bald geschwind, bald wiederumb langsam führe". Damit hörte der Dirigent auf, nur ein Taktgeber und Zusammenhalter der Musizierenden zu sein, er wurde zum nachschaffenden Künstler.

Der Generalbaß war eine fortlaufende Baßstimme, mit oder ohne Ziffern zur Angabe der Harmonie, die der Spieler eines Akkordinstruments, gewöhnlich eines Clavicembalos, harmonisch ausfüllte. Diese Praxis begann schon am Ende des 16. Jahrhunderts und beherrschte dann die Musik des 17. und fast des ganzen 18. Jahrhunderts. Der Generalbaß bot dem Komponisten große Bequemlichkeiten: er konnte für eine, zwei, drei und mehr Instrumente schreiben, ohne auf Vollstimmigkeit der Harmonie Rücksicht zu nehmen, weil die ja der Generalbaßspieler am Klavier hinzubrachte, denn:

„Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey", sagt J. J. Quantz in seiner Flötenschule und fordert, wo er von der Orchesterbesetzung spricht, bei einem Streichkörper von 12 Violinen noch ein zweites Klavier und eine Theorbe zur Verstärkung der Harmonie. Der begleitende Cembalist war somit eine wichtige Persönlichkeit im Orchesterganzen, und zahlreich sind in theoretischen Werken des 18. Jahrhunderts die Anweisungen, wie das „Accompagnement" gut auszuführen sei. Es ist deshalb kein Wunder, daß nach und nach die Leitung des ganzen Orchestervortrags in die Hände des Cembalisten glitt: er bestimmte durch starkes Anschlagen der guten Taktteile das Zeitmaß, sorgte für Schatten und Licht, war verantwortlich für den Charakter der ganzen Aufführung.

Die Zusammensetzung des Orchesters war noch im 16. Jahrhundert ziemlich willkürlich gewesen: was gerade an Bläsern und Streichern zu erlangen war, stellte man zusammen, und der Dirigent instrumentierte mit ihnen das auszuführende Stück nach Gefallen, wie schon vorher gesagt. Allmählich kristallisierte sich aber aus diesen planlosen Versuchen eine bestimmte, wenigstens in ihren Grundzügen feststehende Orchesterbesetzung zusammen, deren Kern, gemäß der glänzenden Entwickelung des Violinspiels, die Streicher bildeten. Ihnen gesellten sich dann Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner hinzu, später erscheinen Klarinetten, Trompeten und Pauken. In der Mitte des 18. Jahrhunderts galt die Zusammensetzung des Dresdener Opernorchesters unter Hasse (1754) als mustergültig. Es bestand aus 21 Streichern (15 Violinen, 4 Bratschen, 2 Violoncelli und 2 Bässe), 2 Flöten, 5 Oboen, 5 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Cembali, Pauken und Trompeten auf besonderen Estraden zu beiden Seiten. Ähnlich sah das Orchester der Berliner Hofoper zu derselben Zeit aus: gegen 21 Streicher stehen 4 Flöten (wohl auf die Vorliebe des Königs für dies Instrument zurückzuführen), 3 Oboen, 4 Fagotte, 2 Hörner und auch 2 Flügel, dazu noch Gambe und Theorbe. In anderen Orchestern waren die Holzbläser weniger stark vertreten, so wies zum Beispiel das be-

rühmte Mannheimer Orchester nur 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner gegenüber 30 Streichern auf. Von den Bässen und Violoncelli standen mindestens je einer neben dem Flügel des Kapellmeisters, um von ihm das Zeitmaß sozusagen aus erster Hand zu bekommen und an die übrigen Kapellmitglieder weiter zu geben. Bei diesem Überwiegen des Streichkörpers bekam natürlich sein Anführer am ersten Geigenpult, den wir heute Konzertmeister nennen, eine ganz besondere Wichtigkeit, denn er stand für die Haltung der ganzen Gruppe ein, hatte darüber zu wachen, daß die Einsätze richtig gebracht, die Pausen ihrem vollen Wert nach gehalten wurden und daß alle Geiger mit gleichem Bogenstrich spielten. So wurde er zu einer Art Unterdirigenten, der den Kapellmeister unterstützte und durch Zeichengebung mit dem Kopf und Bewegungen seines Instrumentes für die Innehaltung des gewünschten Zeitmaßes das Seinige hinzutat.

Diese Direktion vom Flügel und vom ersten Geigenpult aus war im 18. Jahrhundert für Oper und Konzert die meist gebräuchliche, sie unterlag aber natürlich an den verschiedenen Orten individuellen Abwandlungen. Denn auch das Taktschlagen mit dem Taktierstock oder der Notenrolle hatte seine Anhänger und scheint besonders bei Choraufführungen üblich gewesen zu sein, in Frankreich finden wir es auch bei der Oper, und es wird von Quantz, Hiller und anderen sehr über den Lärm geklagt, der durch das laute Aufschlagen des Stockes entstand, während Rousseau spottet: „Die Pariser Oper ist das einzige Theater in Europa, wo man den Takt schlägt, ohne ihn zu halten, während man ihn überall anderswo hält, ohne ihn zu schlagen.“ Es klingt ja grotesk, wenn wir hören, daß Lully, als er bei einem Te deum „mit einem spanischen Rohr den Takt schlug“, sich dabei am — Fuß verletzte und an dieser Verletzung starb. Er benutzte eben einen langen Stock, mit dem er auf den Boden stampfte. Dies laute Taktgeben zieht sich in Frankreich und auch in Italien und Deutschland bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein. Reichardt erzählt in seinen „Vertrauten Briefen aus

Paris" (1802—1803), Paesiello, Napoleons Günstling, habe sich nicht gescheut, bei der Aufführung einer Messe vor dem ersten Konsul „mit seinem breit zusammengeklappten Notenbogen ebenso gewaltig auf gut italienisch Takt zu schlagen, als ich ihn einst in Neapel am Feste des heiligen Januarius, auf einem Platze und auf einem offenen Gerüste . . . zu einer seiner geistlichen Kompositionen Takt schlagen hörte". Und Berlioz phantasiert in seiner bizarr humoristischen Art von einem Souffleur, der durch das ununterbrochene Taktschlagen des Kapellmeisters auf den Souffleurkasten schließlich wahnsinnig geworden sei (Orchesterabende.) Selbst Josef Joachim hatte noch die Angewohnheit, bei den Proben mit dem Hochschulorchester mit dem Taktstock laut aufs Pult zu schlagen, wenn die Spieler nicht gut zusammengingen.

Das Orchesterspiel erfuhr im 18. Jahrhundert eine wesentliche Verfeinerung und Bereicherung dadurch, daß auf das Nuancieren und Ausschattieren sehr viel mehr Wert gelegt wurde. Nicht nur fingen die Komponisten an, ihre Absichten immer sorgfältiger durch Vortragsbezeichnungen wie forte, più forte, fortissimo, piano, più piano, pianissimo, mezzoforte und dergleichen selbst anzugeben, sondern es bildete sich auch die Kunst aus, die einzelnen Stärkegrade miteinander zu verbinden, vom Piano zum Forte, vom Forte zum Piano allmählich überzugehen, und in Deutschland war das Mannheimer Orchester wegen dieser Kunst des Crescendos und Decrescendos ganz besonders berühmt. Man schenkte sogar lange Zeit der Behauptung Schubarts Glauben, daß dies An- und Abschwellen im Vortrag von den Mannheimern erfunden sei. Schünemann (a. a. O. S. 209 ff.) weist nun aber nach, daß jener Effekt viel älter ist: schon Mylius spricht 1686 von ihm, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Crescendovortrag eine gerühmte Besonderheit der römischen Musikaufführungen, und noch 1783 wird in Cramers „Magazin für Musik" (I, 158) das unnachahmliche Crescendo der päpstlichen Kapelle in Allegris Miserere gerühmt. Wenn Reichardt berichtet, als Jommeli in Rom zum

erstenmal das Crescendo und Decrescendo anwandte, habe das Publikum beim Anschwellen sich von den Sitzen erhoben und zu atmen aufgehört und sei beim Abschwellen auf die Sitze zurückgesunken und habe wieder Luft geschöpft, so mag die Tatsache dieser physiologischen Wirkung vielleicht richtig sein. Aber wir dürfen statt Rom sicherlich Stuttgart setzen, denn Jommelli hatte jenen Kunstgriff selbst erst in Rom kennengelernt und ihn von dort mit nach Stuttgart gebracht, von wo ihn die durch Joh. Stamitz und Christ. Cannabich so vortrefflich geschulten Mannheimer übernahmen und diese Vortragsart zu einer Eigentümlichkeit ausbildeten. Ihr Spiel muß in der Tat etwas Großartiges und Hinreißendes gehabt haben, denn die Zeitgenossen sind einig in ihren Lobsprüchen, die teilweise geradezu überschwenglich werden: das Forte sei ein Donner, das Crescendo ein Katarakt, das Diminuendo ein in die Ferne hinplätschernder Kristallfluß, das Piano ein Frühlingshauch gewesen. Auch die Zeichen für Crescendo und Diminuendo, $<$ und $>$, die damals aufkamen, sind nicht in Mannheim, sondern in Frankreich ausgebildet und dann erst in Deutschland eingebürgert worden.

Im Gegensatz zum Mannheimer Orchester, das die Gegensätze stark betonte und durch wohlabgewogene Übergänge ihre Verbindung erstrebte, legten norddeutsche Orchester, wie das Dresdener und Berliner, mehr Nachdruck auf einen gleichmäßigen, gesangvollen Vortrag, wobei, scheint es, die Schattierung nicht immer besonders sorgfältig beobachtet wurde. Denn Reichardt berichtet in den „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" über eine Opernaufführung in Berlin: „Das Orchester spielte sehr gleich und oft mit vielem Nachdrucke; man erkennet an der seltenen Übereinstimmung im Vortrage, daß sie fast alle aus der Schule unseres großen [Franz] Bendas und [Joh. Gottl.] Grauns sind. Wenn ich aber ganz nach meinem Gefühle sprechen soll, so habe ich nicht genugsame Genauigkeit in Ansehung des Fortes und Pianos gefunden . . . Von dem Anwachsen und Verschwinden eines langen Tons oder vieler aufeinander-

folgender Töne, welches, wenn ich mich so ausdrücken kann, die ganze Schattierung einer hellen oder dunklen Farbe durchgehet und welches in Mannheim so meisterhaft ausgeführt wird, von diesem will ich hier gar nicht reden: denn Hasse und Graun haben sich dessen nie bedient. Woher? Das habe ich noch nicht ergrübeln können. Weshalb sie sich aber nicht des itzt so sehr zur Mode gewordenen schnell aufeinanderfolgenden Fortes und Pianos, wo oft eine Note um die andere stark oder schwach ist, — woher sie sich dessen nicht bedient haben, kann ich mir sehr wohl aus ihrem richtigen Gefühle und feinem Geschmack erklären." Die letzten Sätze sind ein Hieb auf eine Angewohnheit gewisser Mannheimer Komponisten, die Leopold Mozart „den vermanierierten Mannheimer goût" nennt. Wolfgang, der erstaunlich leicht in jede fremde Stilart hineinschlüpfte, hatte sich in einer Klaviersonate für Rose Cannabich in Mannheim (1777) diesen „goût" auch etwas angenommen; aber nur so wenig, daß seine gute Art dadurch nicht verdorben wurde, wie der Vater schrieb.

In die Orchesterpraxis dieser Zeit lassen uns einige Bemerkungen in Carl Ditters von Dittersdorfs kurzweiliger Selbstbiographie recht lehrreiche Blicke tun. Ditters wuchs im Palais des Prinzen von Hildburghausen in Wien auf und wurde von Trani im Violinspiel ausgebildet. Eines Tages, als Konzert der prinzlichen Kapelle beim Venetianischen Gesandten war, fehlte der Konzertmeister, und der talentvolle junge Bursche sah sich nun „à la Tête des Orchesters" und erregte das höchste Erstaunen dadurch, daß er bei einer Arie, welche die Frau des Gesandten sang, „sogleich das Tempo völlig richtig nahm". „Es war das aber nichts Besonderes", fährt er fort, „denn die Bewegung der paar ersten Noten am Flügel, den Bonno spielte, hatte ich in einem Nu weg, wie es überhaupt in ähnlichen Fällen allemal seyn muß." Also der Kapellmeister am Flügel gab das Tempo an, und der „Anführer" nahm es auf und teilte es den Streichern mit.

Nachdem er dann später beim Bischof von Großwardein

als Orchesterleiter angestellt war, ließ er lange Pulte und Bänke machen, „denn ich führte die Wiener Methode ein, sitzend zu spielen und rangirte dabey das Orchester dergestalt, daß jeder Spieler gegen die Zuhörer Front machte." Hieraus erfahren wir, daß es sonst in Konzerten Sitte bei den Orchestern war, zu stehen, was auch Quantz bestätigt, der verlangt, daß die ersten Violinisten in einer Reihe „stehen" sollen, und daß erst in Wien die bequemere Art des Sitzens sich einbürgerte. Als Hans von Bülow seine Meininger zu allgemeinem Staunen stehen ließ, griff er demnach nur auf einen alten Brauch zurück.

Das Großwardeiner Orchester bestand aus 34 Personen, „unter welchen 9 Livreebediente, ein Kammerdiener und ein Zuckerbäcker, ferner noch 7 Kapitularmusiker waren." Auch dies ist nichts Ungewöhnliches. Die österreichischen Magnaten, die eigene Orchester hielten, warben häufig Diener an, die auf mancherlei Instrumenten geübt waren und verstärkten mit ihnen billig den aus Fachmusikern bestehenden Stamm der Kapelle.

Ditters fährt dann fort: „Als wir bey der ersten Probe, bey welcher der Bischof zugegen war, eine neue Sinfonie von mir mit Trompeten und Pauken durchgespielt hatten, stand ich auf und sagte: Meine Herren! Ich habe eine Erinnerung zu machen, die aber nur die Schwächern unter uns betrifft. Es sind mir verschiedene Unrichtigkeiten beym Vortrag aufgefallen, die ich niemals dulden werde. Erstens sind einige unter uns nicht rein gestimmt; zweitens sind die Forte und Piano nicht nach Vorschrift gehalten worden; drittens haben einige im Tempo bald geeilt, bald geschleppt; und endlich haben einige den unverzeihlichen Fehler begangen, nicht richtig zu pausieren. Ich hoffe, daß jeder seinen Fehler bey einer Wiederholung selber bemerken und verbessern wird. Sollte aber wider Vermuthen meine jetzige Erinnerung nichts fruchten, so hat sichs Jeder selber zuzuschreiben, wenn ich ihn darüber öffentlich korrigire. Und nun besser zusammengestimmt und dann — da Capo! Die Sinfonie wurde wiederholt und gieng, wie sichs gehört. Bravo!

rief ich, so muß es immer seyn, wenn Sie mir, ich Ihnen und wir alle Sr. Exzellenz, unserm gnädigsten Herrn Ehre machen sollen. Und nun für heute Basta!" Nehmen wir dazu, daß Ditters das Abhalten von Proben vor den Konzerten beim Prinzen von Hildburghausen als etwas Besonderes hervorhebt, daß er bei einer dieser Aufführungen zwölf Bendasche Violinkonzerte vom Blatt spielt, so können wir Rückschlüsse auf die Beschaffenheit solcher Konzerte unschwer machen: es ist gar keine Rede von einem Unterbrechen der Probe, von einem feineren Ausarbeiten der Einzelheiten, kurz von einer eigentlich künstlerischen Darstellung, wie wir sie heute gewöhnt sind und für selbstverständlich halten. Ein schlichtes Abspielen mit Beobachtung des richtigen Zeitmaßes und der Stärke und Schwäche genügte damals allen Anforderungen.

Wenigstens beim Durchschnitt der praktischen Musikausübung. Theoretisch wird wesentlich mehr verlangt, worüber uns wiederum Quantz im XVII. Hauptstück seiner Flötenschule eingehend unterrichtet. Das wichtigste von seinen Ausführungen sei hier angegeben. „Der höchste Grad der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaaße zu spielen. Es muß derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst, denn dieser bekümmert sich öfters um nichts anderes, als was er selbst gesetzet hat."

„Er muß zu dem Ende ferner: das Zeitmaaß in der größten Vollkommenheit zu halten wissen. Er muß die Geltung der Noten, insbesondere auch der kurzen Pausen . . . auf das genaueste in Acht zu nehmen verstehen, um weder zu eilen, noch zu zögern . . . Bevor er ein Stück anfängt, muß er dasselbe wohl untersuchen, in was vor einem Zeitmaaße es gespielet werden soll . . . Das Gehör und Gesicht muß er öfters sowohl auf den Ausführer der Hauptstimme, als auf die Begleiter richten: im Fall es nöthig wäre, dem einen nachzugeben, und die andern in der Ordnung zu er-

halten . . . Ein guter Anführer muß weiter: bey dem Orchester einen guten und gleichen Vortrag einzuführen und zu erhalten suchen. So wie er selber einen guten Vortrag haben muß, so muß er auch suchen, denselben bey seinen Mitarbeitern allgemein und dem seinigen allezeit gleichzumachen."

Und wie dieser gute Vortrag beschaffen sein muß, das setzt er im XI. Hauptstück auseinander: „Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen" . . . Der gute Vortrag muß rein und deutlich, — ferner rund und vollständig, leicht und fließend, vor allem aber mannigfaltig sein. Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielet; wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weiß, der wird niemanden besonders rühren. Es muß also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano dabei beobachtet werden . . . Der gute Vortrag muß endlich: ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß sein. Im Allegro, und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß Lebhaftigkeit; im Adagio, und denen ihm gleichenden Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimmen herrschen. Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselt; so muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurteilen wissen, was für eine Leidenschaft er in sich enthalte, und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen. Auf diese Art nur wird er den Absichten des Komponisten, und den Vor-

stellungen, so sich dieser bey der Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Genüge leisten."

Wir sehen: das Ziel ist deutlich aufgerichtet, die Aufgabe klar erkannt. Was hier vom Dirigenten verlangt wird, ist das gleiche, was wir heute noch von ihm verlangen, und wenn bei der Umsetzung in die Wirklichkeit auch sehr viel von der idealen Forderung abgelassen wurde, so war doch der Weg gewiesen, auf dem das Orchesterspiel zur Vollendung gelangen konnte und gelangt ist.

DIE GROSSEN MEISTER DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Nachdem wir die Entwicklung der Dirigierkunst bis ins 18. Jahrhundert hinein verfolgt haben, wird es dienlich sein, nachzuweisen, wie diese Tätigkeit von den einzelnen bedeutenden Künstlern ausgeübt wurde. Hierbei muß immer berücksichtigt werden, daß das Dirigieren, wie bereits angedeutet, damals nur Nebenbeschäftigung war. Der Komponist dirigierte zwar seine Werke und die anderer Leute, aber er war doch in erster Linie Schaffender, das Kapellmeisteramt diente zumeist dem Broterwerb. Trotzdem finden wir bereits im 17. Jahrhundert Dirigenten, die den Typus ganz rein verkörpern und alle Eigenschaften des großen Orchesterleiters aufweisen.

Die erste dieser Persönlichkeiten ist Jean Baptiste Lully, einer der vielseitigsten Künstler, die jemals gelebt haben, ein Mann, dessen Laufbahn aus dunklen Anfängen jäh aufwärts zum höchsten Gipfel führt, zur Alleinherrschaft über die ganze französische Opernmusik. 1732 in Florenz geboren — er selbst rühmt sich adliger Herkunft, andere bezeichnen ihn als Sohn eines Müllers — kommt er schon als vierzehnjähriger Junge nach Frankreich. Der Chevalier de Guise nimmt ihn mit, weil er seiner Nichte, dem Fräulein von Montpensier, einen netten kleinen Italiener versprochen hatte, mit dem sie sich in seiner Sprache üben konnte. Bis zum zwanzigsten Jahr bleibt er als Kammerpage in ihrem Dienst, dann taucht er am Hof Ludwigs des XIV. als „baladin", als Tänzer auf, überrascht durch seine körperliche Gewandtheit und Wandlungsfähigkeit (spielte er doch in einem Ballett fünf verschiedene Rollen!), und erringt im Fluge die Gunst des jungen Königs, die ihm bis zu seinem Tode erhalten geblieben ist. Auszeichnung häuft sich auf Auszeichnung: er wird Komponist der höfischen Instrumentalmusik, der König gründet für ihn ein eigenes kleines Orchester, dessen treffliche Schulung es in ganz Frankreich berühmt macht, ernennt ihn zum Oberintendanten der Hofmusik, überträgt ihm das Recht,

in Frankreich allein Opernvorstellungen zu veranstalten und erhebt ihn schließlich in den Adelsstand. Bei seinem Tode besitzt er fünf Häuser und sein Gesamtvermögen wird, in den Wertstand unserer Zeit umgerechnet, auf über zwei Millionen Francs geschätzt.

Solche Erfolge sind nicht rein aus der Zuneigung eines Fürsten zu erklären, es müssen ihnen greifbare Leistungen zugrunde gelegen haben. Zunächst hatte sich Lully während seines Dienstes beim Fräulein von Montpensier in aller Stille zu einem ausgezeichneten Violinspieler ausgebildet; ein Zeitgenosse berichtet, keiner habe der Geige solche Töne zu entlocken gewußt wie Lully. Schon als junger Mensch schrieb er hübsche Tänze und Lieder, arbeitete dann unverdrossen an der weiteren Ausbildung seiner Kompositionstechnik, bis er auch den polyphonen Satz vollkommen beherrschte und schritt dann von Musikeinlagen für Molièresche Stücke und von Benseradeschen Prunkballetten weiter fort zu Opernkompositionen. Hier legte er den Grundstein für den Aufbau der französischen Nationaloper. Die heroische Geberde, das entschiedene Betonen des dramatischen Zweckes, der Einbau des Tanzes in die Handlung sind ebenso besondere Kennzeichen dieser Gattung, wie die vielgestaltige Rhythmik mit ihrem häufigen Taktwechsel die der Lullyschen Musik.

Es ist lehrreich zu erfahren, wie Lully beim Schaffen einer Oper vorging. Zuerst entwarf sein Dichter Quinault mehrere Skizzen für eine Handlung, aus denen der König die passendste auswählte. Nachdem dies geschehen war, gab Lully die Szenen an, wo die Musik mit besonderer Kraft einzusetzen hatte, und dann erst stellte Quinault die ganze Dichtung fertig, um sie der Akademie vorzulegen, die ihrerseits nun wieder gute Ratschläge für die endgültige Formung erteilte. So entstand der Operntext durch die Mitarbeit des Königs, Quinaults, Lullys und der Akademie, und das gab ihm sozusagen ein nationalfranzösisches Gepräge. Lully aber kehrte sich durchaus nicht an die Fassung, die der Dichter ihm überlieferte, sondern fing nun seinerseits an zu ändern,

zu verbessern, wegzustreichen, hinzuzusetzen, bis der Text ganz seinen Wünschen entsprach. Dann las er ihn sich immerfort vor, lernte ihn auswendig, war innerlich ganz mit ihm beschäftigt, aber er zwang sich nicht zum Komponieren, sondern wartete auf Eingebungen. Kamen sie, gleichviel ob bei Tage oder bei Nacht, dann lief er zum Klavier, hielt die Melodie fest und diktierte sie nachher einem seiner Sekretäre, Lalouette oder Colasse, zur weiteren Ausarbeitung, das heißt zum Aussetzen der von ihm angegebenen Harmonie und zur Instrumentierung. Nur bei Stellen, die besondere künstlerische Sorgfalt und Geschmack erforderten, bei mehrstimmigen Sätzen und dergleichen griff Lully ein und vollendete sie selbst.

Nun war die Oper fertig und es ging ans Einstudieren, und hierbei zeigte sich Lully als ein geradezu genialer Erzieher seines Personals. Als er 1673 dem ewig in Geldnot steckenden Abbé Perrin sein Privilegium für Opernaufführungen in Paris und in der Provinz abgekauft, und als der König ihm dies Privilegium ausdrücklich bestätigt hatte, stellte er sich eine eigene Operntruppe zusammen. Für das Orchester wählte er nur ganz geübte Musiker und schulte sie so, daß sie selbst schwierige Stücke vom Blatt spielen konnten. Meldeten sich Geiger zum Eintritt, so ließ er sie zur Probe ein Stück aus seiner Oper „Atys" spielen, das eine besonders leichte Hand und große Genauigkeit erforderte. Sein Gehör war so fein, daß er selbst aus der fernsten Ecke des Saales jeden Fehler hörte und den Spieler bezeichnen konnte, der ihn gemacht. Bei den Proben herrschte die größte Strenge, nie waren Zuhörer zugegen, er befand sich mit den Ausführenden ganz allein und sparte nicht mit seiner Kritik, unterbrach bei der kleinsten Ungenauigkeit, ja, es soll sich ereignet haben, daß er einem Geiger, der schlecht spielte, sein Instrument auf dem Rücken zerschlug. Danach aber lud er ihn zum Essen ein und bezahlte ihm die zerbrochene Geige doppelt. Streng verpönt war bei ihm das „Kolorieren" der Instrumental- wie der Singstimmen. Es war damals eine allgemeine Unsitte, die

Kompositionen nicht so auszuführen, wie sie der Autor geschrieben hatte, sondern die Sänger und Spieler nahmen sich die Freiheit, ihren Part mit allerlei Zierat zu behängen. Das verbot Lully; in seinen Werken durfte nur der reine Notentext zu Gehör gebracht werden.

Nicht geringere Sorgfalt schenkte er den Vorgängen auf der Bühne. Jeden Sänger, jede Sängerin nahm er erst in die Schule, mochten sie noch so vorzüglich sein. Sollte eine neue Rolle studiert werden, so ließ er die Künstler zu sich kommen und ging ihre Partie Takt für Takt, Note für Note durch. Manchen ließ er noch besonderen Unterricht im Gesang, im Tanz auf seine Kosten geben, und jede Rolle spielte er ihnen selbst vor, übte jede Bewegung, jeden Gesichtsausdruck ein, bis alles genau so war, wie er es haben wollte. Und über das Einzelne hinaus sah er aufs Ganze, ordnete den Gang des Spiels, das Ineinandergreifen der Szenen, gab die Dekorationen an, und erst, wenn alles seinen Wünschen entsprach, im Orchester jeder Einsatz klappte, jede Schattierung saß, das Forte wie ein Donner rollte, das Piano weich und zart klang, wenn auf der Bühne das Spiel gründlich durchgearbeitet war und hemmungslos hinfloß, gab er sich zufrieden und ließ die Vorstellung stattfinden. Kein Wunder, daß sie dann mustergültig war und alle, vom König an, hinriß. So etwas konnte aber auch nur ein Mann zustande bringen, der alles in einer Person war: Tänzer, Schauspieler, Sänger, Komponist des Werkes, Dirigent und Spielleiter.

Schon zehn Jahre nach dem 1688 erfolgten Tod Lullys war diese wunderbare Organisation verkommen, in den Aufführungen ging alles bunt durcheinander und die Pariser trauerten dem bei seinen Lebzeiten so viel angefeindeten Künstler schwermütig nach. In seinem glühenden Eifer, seiner vollkommenen Hingabe an die Sache, seiner Sorge um die geringsten Einzelheiten ist Lully geradezu das Ideal eines Dirigenten zu nennen; er ist der Vorläufer unserer großen Dirigerkünstler der neueren Zeit, eine gerade Linie führt von ihm über Gluck, Weber und Spontini zu Richard Wagner.

Lullys Grundsätze des Einstudierens und der Leitung einer Oper wurden auch nach Deutschland verpflanzt. Sigismund Cousser, der eigentlich Kusser hieß, aber seinen Namen nach jahrelangem Aufenthalt in Paris französiert hatte, war zu Lully in enge persönliche Beziehungen getreten, hatte seine Kunstausübung aus nächster Nähe beobachtet und sich ihr Wesen angeeignet. Sein unruhiger Geist trieb ihn weit in der Welt umher und führte ihn 1693 auch nach Hamburg, wo seit 1678 eine deutsche Oper bestand. Die Verhältnisse waren hier ziemlich trübe: ein zusammengewürfeltes, nur zum geringsten Teil wirklich geschultes Darstellerpersonal, ein mittelmäßiges Orchester, geschmacklose Stücke, — das war der Zustand, in dem er die Oper antraf. Und er begann nun sofort seine Erneuerungsarbeit. Zuerst sorgte er für kunstgeübte Sänger und Sängerinnen und suchte dann den Geschmack durch die Aufführung wertvoller Werke, namentlich der Opern Agostino Steffanis zu heben. Über die Art seines Arbeitens unterrichtet uns Mattheson sehr anschaulich: „Er war unermüdet im Unterrichten, ließ alle Leute, vom größesten bis zum kleinesten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bei einem jeden insbesondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn jedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst verbunden seyn mußte. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: da wußte er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey offt übergingen. Hergegen besänfftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachten Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürffen. Er kan zum Muster dienen." Bei anderer Gelegenheit kommt Mattheson

nochmal auf ihn zurück. Er vergleicht die Fähigkeit eines guten musikalischen Anführers, „eines andern Wercke nach dem rechten Sinn desselben zu vollziehen“, mit dem Talent des Malers Andrea del Sarto, „welcher des Raphaels und Julii Romani Art so genau zu treffen wußte, daß auch diese großen Meister selbst die Copie für ihr Original ansahen . . . Joh. Sigism. Cousser war im höchsten Grad ein solcher musikalischer Sarto.“ Wenn man das liest, entsteht der Eindruck, daß Cousser eine Art Lully im Kleinen war. Ihm fehlt die schöpferische Genialität seines Vorbildes, aber an Willenskraft, Eifer und Ausdauer mag er ihm nahe gekommen sein.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts treten uns drei überragende Künstler entgegen, die wir mit Stolz zu den unsrigen zählen: Bach, Händel, Gluck. Von ihnen hat Bach gerade als Dirigent am wenigsten zu bedeuten. Er fing, von einer kurzen Stellung als Geiger in der Kapelle des Prinzen Johann Ernst in Weimar abgesehen, seine Laufbahn auf der Orgelbank an, die Leitung des Chors war in Arnstadt wie in Mühlhausen nur ein Nebenamt des Organisten. Aber schon hier zeigte sich seine geringe Eignung für die Erziehung und Disziplinierung der Sänger: er brachte guten Willen mit und faßte seine Aufgabe mit dem Feuer des Genies an; ging die Sache aber nicht so, wie er gewollt und es sich gedacht hatte, dann verlor er die Lust, wurde grob und aufbrausend und ließ schließlich die Zügel schleifen. In Weimar, beim Herzog Wilhelm Ernst, und in Köthen, beim Fürsten Leopold, hatte er hauptsächlich mit Orgel und Klavier zu tun, erst in Leipzig fand er im Thomaskantorat wieder Gelegenheit, sich als Chorleiter ausgiebiger zu betätigen. Aus dieser Zeit gibt es ein merkwürdiges Zeugnis über Bachs Art zu dirigieren. Der eine Rektor der Thomasschule, Gesner, hatte seine Ausgabe des Quinctilian benutzt, um dem von ihm hochverehrten Kantor eine Huldigung darzubringen, in einer Anmerkung, die Philipp Spitta ans Licht gezogen und übersetzt hat. Es ist von einem Künstler die Rede, der zugleich singt, die Zither

schlägt und mit dem Fuße den Takt stampft, und dazu macht Gesner die Anmerkung: „Das alles, Fabius, würdest du für geringfügig halten, wenn du von den Toten auferstehen und Bach sehen könntest . . . wie er, während er vollbringt, was mehrere eurer Zitherspieler und tausend Flötenbläser vereint nicht zustande brächten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer, der zur Zither singt und so seine Aufgabe löst, sondern auf alle zugleich achtet, und von dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Takts, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem Dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein, im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt und alle zusammenhält und überall vorbeugt und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wieder herstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohr erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfang der eigenen Stimme hervorbringt."

Es scheint sich hier um die Schilderung einer Probe zu handeln, denn wir dürfen kaum annehmen, daß Bach im Gottesdienst selbst den Takt mit dem Fuß getreten, mit dem Finger gedroht und mit seiner eigenen Stimme nachgeholfen habe. Sollte es aber doch der Fall sein, so würde das ein helles Licht auf den Zustand der Aufführungen unter ihm werfen, wobei wir uns denn freilich erinnern, in welcher Weise Bach einmal dem Rat der Stadt auf eine Vorhaltung wegen schlechter Leistung des Chors antwortet: es befänden sich unter sämtlichen Alumnen nur „siebzehn zur Musik zu gebrauchende, zwanzig noch nicht zu gebrauchende und siebzehn untüchtige." Von den Qualitäten und musikalischen Wissenschaften der acht Stadtpfeifer etwas zu berichten, verböte ihm die Bescheidenheit. Die ganze Schuld an dem schlechten Zustand der Kirchenmusik schiebt er dem Rat zu, der durch ungerechtfertigte Sparsamkeit ihn hindere, gute Hilfskräfte einzustellen. Bachs Tätigkeit

in Leipzig fällt eben in eine Zeit des Übergangs. In den Kantoreien, die vordem Hauptpflegestätten der Musik waren, gewinnen mehr und mehr die Wissenschaften den Vorrang und die Tonkunst wird zurückgedrängt. Dies Verhältnis mußte sich natürlich in der Güte der Aufführungen wiederspiegeln.

Können wir der Gesnerschen Beschreibung vertrauen, so hat Bach entweder vom Flügel aus dirigiert — denn wenn er an der Orgel saß, konnte er nicht mit dem Fuß aufstampfen — oder, was noch wahrscheinlicher ist, er hat die Chöre im Stehen geleitet und, wie es damals üblich war, den Takt mit einer Notenrolle geschlagen. Bei der Begleitung der Arien setzte er sich dann vielleicht selbst ans Instrument, hatte er doch das Rückpositiv der Orgel in der Thomaskirche mit einer eigenen Klaviatur versehen lassen, was wohl nur dem genannten Zweck dienen konnte.

Auch über Händels Direktionskunst fließen die Quellen nur spärlich. Er war von Jugend auf mit der Oper vertraut, begann schon als Zwanzigjähriger 1705 in Hamburg für die Bühne zu schreiben und hat bis 1741, wo der „Messias" entstand, vorwiegend Opern geschaffen, in Italien, besonders aber in England, das seine zweite Heimat wurde. J. A. Hiller sagt einmal von Jommelli: „Er soll im Gesicht viel Ähnlichkeit mit Händeln gehabt haben; aber viel gefälliger und höflicher als dieser gewesen sein." Das klingt wenig vertrauenerweckend. Man muß jedoch bedenken, daß Händel eine Kraftnatur war, ein Riese an Körper und Geist, schon früh verwöhnt und als Genie gefeiert; da mag sich eine gewisse Selbstherrlichkeit wohl ausgebildet haben. Zudem war der Verkehr mit den eiteln, eifersüchtigen und aufgeregten Künstlern gewiß nicht leicht, und es mag oft sehr schwer gewesen sein und einen eisernen Willen, unbeugsame Strenge erfordert haben, um hier die Ordnung zu halten, die allein einen geregelten Gang der Aufführungen gewährleistet. Und auf ihm lag ja allein die ganze Verantwortung für die Leitung der verschiedenen „Opernakademien", denen er seit 1720 in London vorstand. So ist es denn erklärlich, daß er nicht

immer milde mit den Theaterleuten verfuhr, und einmal eine widerspenstige Sängerin mit Donnerstimme anschrie, er werde sie aus dem Fenster werfen, wenn sie ihm noch länger Schwierigkeiten mache. Was denn auch geholfen haben soll.

Anderseits hören wir, daß er mit den neuen Arien in der Tasche zu den Sängerinnen ging, um sie ihnen am Klavier einzuüben und dabei nicht die weitesten Wege scheute. Burney erzählt über Händels Proben in seiner History of Music näheres. Die fanden entweder in seiner Wohnung statt, oder, wenn der Prinz und die Prinzessin von Wales zuhören wollten, im Carlton House. „Er war bei diesen Gelegenheiten ein barscher und entschiedener Befehlshaber, hatte aber einen Humor und Witz im Aussprechen seiner Anweisungen und selbst im Schelten und Fehleraufdecken, der ihm ganz eigentümlich und allen äußerst ergötzlich war, diejenigen ausgenommen, welche der Hieb gerade traf." Selbst die Gegenwart des Prinzen von Wales hinderte ihn nicht, rücksichtslos einzugreifen, und sehr heftig konnte er werden, wenn das prinzliche Ehepaar zu spät zu den Proben kam. Aber man verzieh ihm gern, und wenn er über plaudernde Hofdamen schalt, sagte die Prinzessin sanftmütig: „Still, still, Händel ist böse."

Dirigiert hat Händel seine Massen vom Klavier aus, das verstand sich bei Opernaufführungen damals eben von selbst, und auch Gluck haben wir uns immer am Flügel zu denken, wenigstens sobald er die Oper leitete, während er bei den „Akademien" des Prinzen von Hildburghausen in Wien sich, wie Dittersdorf berichtet, „mit der Violine à la Tête des Orchesters" setzte.

Der große Reformator der Oper hatte vereint mit seinem Textdichter Ranieri de' Calzabigi alle die Bestrebungen zur Verbesserung und Vertiefung der Oper, die von Männern wie Traetta, Jommelli und anderen bereits angegriffen waren, mit größter Entschiedenheit aufgenommen und mit wahrer Genialität durchgeführt. Wie Händel, so verdankte auch Christoph Willibald Gluck seine eigentliche Ausbildung Italien, wo ihn Sammartini in das Wesen der Oper einführte;

in Italien feierte er seine ersten Triumphe und dorthin kehrte er bis in die Mitte der fünfziger Jahre nach mancherlei Kreuz- und Querfahrten immer gern zurück. Seit etwa 1750, seit seinem „Telemacco" steht er auf der Höhe des künstlerischen Könnens. Was sich dann in ihm vollzieht, sind Läuterungsprozesse, Anschauungswandlungen, zu denen die ästhetischen Meinungsäußerungen jener Zeit, die Einwirkungen Calzabigis und eigene Erkenntnis zu gleichen Teilen dürften beigetragen haben. Erst 1762 tritt er mit seinem „Orfeo" hervor, dem ersten jener Werke, die den neuen Stil verkünden, nach fünf Jahren folgt „Alceste", endlich „Paris und Helena". Jubelnde Zustimmung und Widerspruch empfangen sie, und die Zwiespältigkeit des Erfolges treiben Gluck nach Paris, wo der dramatische Geist der Oper lebendiger geblieben war als in Italien (Deutschland war ja auf diesem Gebiet nur eine Zweigniederlassung Italiens, während sich die Instrumentalmusik hier eigentümlich und kräftig entwickelte). Die „Iphigenie in Aulis" entfesselte auch in Frankreich Geisteskämpfe heftigster Art, „Armida" ließ den Streit unentschieden, aber mit der „Iphigenie auf Tauris" hatte Gluck gewonnen, er konnte als Sieger nach Deutschland zurückkehren.

Gluck muß auch als Dirigent eine eigenartige Persönlichkeit gewesen sein. Sein erster Biograph Anton Schmid hat darüber alles erreichbare Material zusammengetragen, so daß wir uns ein ziemlich anschauliches Bild seiner Orchesterleitung machen können. Er war ein strenger „Zuchtmeister" und ebenso furchtbar wie Händel, wenn er ein Orchester leitete, aber er fand, wie er selbst sagte, niemals Widerstand bei seinen Musikern, so sehr er sie auch plagen mochte, der beste Beweis für die Richtigkeit seines Verfahrens. „So ein gutmüthiger, lieber Mann der Herr von Gluck in jedem anderen Lebensverhältnis ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platze als Direktor steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Äußerungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreißig Male reichen nicht hin, daß er die ge-

übtesten Spieler der Kapelle, unter denen gewiß Virtuosen sind, die Passagen wiederholen läßt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung des Ensemble hervorbringen." Das Folgende steht nun etwas im Widerspruch mit Glucks eigenen Aussagen und muß wohl mit Vorsicht aufgenommen werden: „Er brusquiert sie alsdann so sehr, daß sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt und nur durch Zureden des Kaisers: ‚Ihr wißt ja, er ist nun einmal so. Er meint es nicht so arg' — haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden und diejenigen, die zum Beispiel für ihr Spielen sonst einen Dukaten erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigiert, deren zwei." Ganz mit Glucks Wesen stimmt es jedoch überein, wenn weiter berichtet wird: „Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affekts, des wilden, sanften, traurigen, sich am Klavier in allen seinen Mienen und Gebärden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wütet mit dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbe-Arie der Alceste bei der Stelle: „Manco... moro . . . e in tanto affanno non hò pianto etc" — sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche."

Einmal kroch Gluck bei einer Opernaufführung unter den Pulten weg zu einem Kontrabassisten, der falsch spielte und auf seinen Zuruf nicht hörte, und kniff ihn so derb in die Waden, daß er aufschrie und sein Instrument hinwarf, und ein andermal, als ihm die Trompeter nicht stark genug bliesen, schrie er in das Orchestergetöse hinein: „Mehr Blech, mehr Blech!" Mit den Sängerinnen verfuhr er ähnlich wie Händel. Kaltlächelnd sagte er einer verwöhnten Diva nach dem Vortrag einer Arie statt der erwarteten Lobsprüche: „Mademoiselle, il faut bien recommencer", und als sie sich beleidigt fühlte und sträubte, meinte er: „Sehen Sie, Mademoiselle, man hat mich kommen lassen, um die Iphigenie aufzuführen. Wollen Sie singen, so ist's gut — wollen Sie nicht, so steht das bei Ihnen; nur gehe ich dann zur Königin und sage: Ich kann die Oper nicht aufführen, setze mich in

meinen Wagen und reise morgen wieder nach Wien zurück." Bei dieser völligen Hingabe seines ganzen Selbst an das aufzuführende Werk ist es erklärlich, daß Gluck einmal sagte, wenn er für die Komposition einer Oper zwanzig Livres bekomme, müsse er für das Einstudieren zwanzigtausend Livres erhalten.

Von den drei großen Meistern, die wir die „Wiener" nennen, obwohl keiner von ihnen in Wien geboren ist, von Haydn, Mozart und Beethoven, kann nur Haydn als Orchesterleiter wirklich angesprochen werden, denn er hat fast die Hälfte seines Lebens an der Spitze einer Kapelle gestanden, während die andern nur gelegentlich dazu kamen, ein Orchester zu dirigieren.

Joseph Haydn war siebenundzwanzig Jahre alt, als er vom Grafen von Morzin nach Lukavec als Kapellmeister verpflichtet wurde. Damals schrieb er seine erste Symphonie und verheiratete sich. Die Freude in Lukavec dauerte nicht lange, der Graf mußte seine Kapelle auflösen, und Haydn trat schon nach zwei Jahren, 1761, in die Dienste des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, und hier wie in Esterhaz, dem später errichteten prächtigen Sommersitz des Fürsten Esterhazy, ist er fast dreißig Jahre lang als „Anführer" tätig gewesen. Er hatte so den unschätzbaren Vorteil, immer in engster Berührung mit dem Orchester zu sein, das zwar nur aus vierzehn, aber ausgesuchten Musikern bestand; er konnte die Wirkung dessen, was er schrieb, sofort am lebendigen Klang prüfen, konnte bessern, hinzusetzen, wegschneiden, und dadurch bekamen seine Orchesterwerke die Natürlichkeit und Beredsamkeit, die uns noch heute entzückt. Jedes Instrument spricht bei ihm seine eigene Sprache, bewahrt seinen eigenen Charakter, und eins fügt sich mit dem andern zu einem von warmem Blut durchflossenen Organismus zusammen.

Vorerst war Haydn hier Vizekapellmeister, das heißt nur dem Namen nach, denn der alte Kapellmeister Werner lebte zwar noch, tat aber kaum noch Dienst, und Haydn hatte die Aufsicht über die Musiker. Die „Convention und Verhal-

tungs-Norma", die ihm zugestellt wurde, läßt uns sehr interessante Einblicke in das Verhältnis der Kapellmeister großer Herren dieser Zeit zu ihren Brotgebern einerseits und zu den Kapellmitgliedern andrerseits tun, deshalb sei einiges daraus angeführt.

Es heißt da zum Beispiel: „Von dem nunmehr als Hausoffizier angesehenen und gehaltenen Vice-Kapellmeister wird erwartet, daß er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird . . . Daß ferner bei Productionen vor der hohen Herrschaft Er Vice-Kapellmeister sammt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Heyden selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie ihrer ertheilten Vorschrift gemäß in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch alle durchaus gleich, sich sehen lassen . . . Da die Musiker an ihn als ihren Vice-Kapellmeister angewiesen sind, wird Er Joseph Heyden sich um so exemplarischer aufführen, damit dieselben an seinen guten Eigenschaften ein Beispiel nehmen können, daher er auch jede Familiarität, Gemeinschaft in Essen, Trinken und andern Umgang zu vermeiden hat, um den ihm gebührenden Respect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten . . . Solle er jede anbefohlene Composition sofort ausführen, jedoch Niemanden mittheilen, noch weniger abschreiben lassen, auch ohne eingeholte Erlaubnis für Andere nichts componieren." Ferner soll er Vor- und Nachmittags in der „Antichambre" erscheinen und abwarten, ob eine Musik befohlen sei, soll dafür sorgen, daß alle Musiker zu rechter Zeit erscheinen und Spätlinge oder Abwesende notieren, soll Beschwerden und Uneinigkeiten unter den Musikern schlichten, auf die Erhaltung der musikalischen Instrumente und Musikalien achten und soll endlich noch die Sängerinnen instruiren, damit sie das in Wien „mit Mühe und Unkosten von vornehmen Meistern Erlernte auf dem Lande nicht wieder vergessen". Und das alles für 400 Gulden jährlich nebst freier Kost und einer Uniform!

Haydn war durch dies „Conventional" gefesselt, wie ein Sklave, nicht einmal über seine Werke — von den „anbefohlenen" ganz abgesehen — durfte er frei verfügen. Aber der Sorgen um das tägliche Brot war er ledig und das andere scheint ihn nicht bedrückt oder gekränkt zu haben, denn was er hier schuf, trägt durchaus den Stempel geistiger Freiheit und seelischer Heiterkeit, der schönste Beweis dafür, daß die äußeren Verhältnisse für die künstlerische Entwicklung des Genies ziemlich gleichgültig sind „Der Mensch ist frei, und wär' er in Ketten geboren!" Vielleicht hätte Haydn weniger Hohes erreicht, wenn er im Überfluß aufgewachsen wäre, Höheres gewiß nicht.

Wenn in jener Anweisung gefordert wird, Haydn solle von den Kapellmitgliedern gehörigen Abstand halten, um das Abhängigkeitsverhältnis zu betonen, so hat er in Wirklichkeit sich nichts weniger als unnahbar gezeigt, war vielmehr mit seinem Orchester „ein Herz und eine Seele, er nannte die Mitglieder seine Kinder, und sie ihn Papa". So erzählt Pohl. Und mit rührendem Eifer nimmt er sich des leichten Künstlervölkchens an, wenn einer und der andere Verfehlungen begangen hatte, verfaßt Bittschriften an den Fürsten und sucht, meist mit Erfolg, den Übeltäter zu entschuldigen.

Bei den Musikaufführungen saß er am ersten Geigenpult und leitete von da das Ganze. Er war beim Studieren sehr sorgsam und ließ einzelne Stellen wiederholen, bis sie ganz gut gingen, wurde aber dabei nie heftig. „Bei humoristischen Stellen, auf die er beim Componiren besonderes Gewicht gelegt hatte, schmunzelte er im Voraus und beobachtete den Eindruck, den sie hervorriefen." Daß Sänger und Instrumentisten auf eigene Faust Verzierungen anbrachten, gestattete er nicht. „Ich kann das schon auch, und wennn ich es gewollt hätte, würde ich es so geschrieben haben", pflegte er zu sagen, wenn gelegentlich doch jemand kolorierte. Auch in der Kammermusik wirkte Haydn gelegentlich an der Geige oder Bratsche mit, und einmal wird erwähnt, daß er selbst ein Violinsolo vortrug.

Als Fürst Nicolaus Esterhazy 1790 gestorben war und sein Nachfolger die Kapelle größtenteils auflöste, siedelte Haydn nach Wien über, und hier verpflichtete ihn der bekannte Geiger und Konzertunternehmer J. P. Salomon für London. Er sollte für eine beträchtliche Entschädigung sechs Symphonien schreiben und selbst leiten. Haydn ging darauf ein, erfüllte 1791—92 sein Versprechen und kehrte 1794—95 auf Salomons Veranlassung noch einmal zu gleichem Zweck nach London zurück. Die zwölf hier entstandenen Symphonien bedeuten den Gipfelpunkt von Haydns Schaffen auf dem Gebiet der Orchestermusik und lassen nichts von der Müdigkeit erkennen, über die er klagt. Das Orchester, das er in London vorfand, war wesentlich größer als das von Eisenstadt. Es bestand aus rund 12—16 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelli, 4 Kontrabässen, Flöte, Oboe, Fagott, Hörnern, Trompeten und Pauken, im Ganzen etwa 40 Personen. Haydn „praesidirte" bei diesen Konzerten am Flügel, aber er blieb ein reines Schaustück für die Neugier des Publikums, das den berühmten Komponisten für sein Geld doch auch sehen wollte; die eigentliche Leitung besorgte Salomon vom ersten Geigenpult aus. Auch war der Instrumentalsatz jener Symphonien harmonisch so vollstimmig, daß sie eines Akkordinstrumentes zur Ausfüllung nicht mehr bedurften.

Als Haydn endgültig von England zurückkehrte, war er 63 Jahre alt, und es wäre natürlich gewesen, wenn er nach der langen und harten Arbeit seines Lebens nun der Ruhe gepflegt hätte. Aber das künstlerische Schaffen war ihm Lebensbedürfnis, und so reckte er sich noch einmal ganz hoch empor und schenkte der Welt die österreichische Nationalhymne und die beiden großen Oratorien „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", deren Stellung in der Musikgeschichte ich an anderer Stelle versucht habe auseinanderzusetzen. (Carl Krebs: Haydn, Mozart, Beethoven. Leipzig, Teubner. 2. Aufl. 1913.) Über Haydns Leitung der Schöpfung berichtet ein Augenzeuge: „Mir war seine Mimik höchst interessant; er hauchte dadurch dem Personal der Ton-

künstler den Geist ein, in welchem sein Werk komponiert war und aufgeführt werden mußte. Man las in allen seinen nichts weniger als übertriebenen Bewegungen sehr deutlich, was er bei jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte."

Im Gegensatz zu Haydn hat nun Mozart so gut wie gar nichts mit dem Orchester zu tun gehabt. Bei den Erstaufführungen seiner Opern saß er am Flügel, sonst hört man nichts von Direktionsleistungen, es kann über die Art seiner Orchesterleitung also auch kaum etwas berichtet werden. Wie er über den musikalischen Vortrag überhaupt dachte, zeigt ein Brief von ihm an den Vater (aus Mannheim, 17. Jan. 1778), wo er sich beklagt, daß der Abt Vogler eins seiner Konzerte heruntergehudelt hätte: „Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo . . . Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte, ihm zu sagen: V i e l z u g e s c h w i n d. Übrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön? — Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand sieht und hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst komponirt, der es spielt."

Diese Ausführungen sind sehr beachtenswert, auch noch für unsere Zeit. Das Überhetzen Mozartischer Allegrosätze ist leider ein Übel, das man heute so gut antrifft, wie zu Mozarts Tagen, und dies lieblose Abjagen zerstört nur gar zu oft die Eigentümlichkeit und das innerste Wesen dieser Stücke, deren Melodiebogen erst recht zur Wirkung kommen, wenn sie mit eindringendem Gefühl und zärtlicher Liebe nachgezogen werden.

Über Mozarts Art bei der Einstudierung einer Oper haben wir den Bericht des Tenoristen Kelly, der in der ersten Aufführung von „Figaros Hochzeit" 1787 den Basilio sang. Er erzählt in seinen „Reminiscences": „Alle ersten Darsteller hatten den Vortheil, durch den Componisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines, belebtes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius — es ist nicht möglich, das zu beschreiben, so wenig, als Sonnenstrahlen zu malen. Ich erinnere mich, wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaros Arie „Non più andrai" mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benucci; und als die schöne Stelle kam: „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!" welche Benucci mit Stentorstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles bravo, bravo maestro! viva! viva grande Mozart! Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen, und die Geiger klopften mit dem Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthusiastischen Beifall aus, der ihm auf so außerordentliche Weise ausgedrückt wurde."

Inzwischen hatte sich im Instrumentalsatz eine große Veränderung vollzogen: Der Generalbaß war entthront worden. Man richtete die Partituren so vollstimmig ein, daß eine harmonische Ausfüllung und Verstärkung durch ein Akkordinstrument überflüssig wurde, und damit verschwand das Klavier aus dem Orchester, zuerst aus dem Konzertsaal, dann auch aus der Oper. Solange das Secco-Rezitativ noch in Geltung war, mußten hier noch die stützenden und kadenzierenden Klavierakkorde beibehalten werden; als das Secco durch den Einfluß der komischen Oper in gesprochene Rede umgewandelt wurde (Beethovens „Fidelio") oder seine Be-

gleitung dem Orchester zufiel, war der Flügel nicht mehr nötig. Die berühmten drei Symphonien Mozarts aus dem Jahr 1788, die in Es-dur, g-moll und C-dur bedürfen bereits keines füllenden Klaviers mehr, ebensowenig, wie bereits gesagt, Haydns Londoner Symphonien, und Beethoven ist natürlich völlig der Generalbaßpraxis entwachsen.

Ludwig van Beethoven hat, gleich Mozart, eine dauernde Stellung als Orchesterdirigent nie bekleidet, aber er ist, wie jener, in engster Berührung mit dem Orchester aufgewachsen: war Mozart Konzertmeister in Salzburg, so war er Cembalist und Bratschist in der Bonner kurfürstlich-erzbischöflichen Kapelle, und hat sich dort die genaueste Kenntnis der Instrumente und der Wirkung ihrer Zusammenstellungen angeeignet. Zur Leitung von Orchesterkonzerten kam Beethoven erst in Wien. Das erste große Konzert, das er hier mit eigenen Kompositionen gab — er spielte sein c-moll-Konzert, fantasierte auf dem Klavier und führte sein Septett und die erste Symphonie auf — fand am 2. April 1800 statt, im Hoftheater, und wurde nicht von ihm, sondern von dem Konzertmeister Wranitzky vom ersten Geigenpult aus geleitet. Das Orchester muß, nach einem Bericht in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, recht schlecht gespielt und nachlässig begleitet haben. Bei einer Aufführung der Eroica im Hause des Fürsten Lobkowitz, 1804, stand Beethoven aber selbst am Dirigentenpult. Vermutlich hat er den Takt mit der üblichen Papierrolle angegeben, denn wir hören, daß es in Wien noch 1812 Aufsehen erregte, als Mosel beim ersten großen Musikfest mit einem Stäbchen dirigierte. Übrigens brach sich das Dirigieren mit dem Taktstock jetzt allmählich Bahn. 1817 wurde es von C. M. von Weber in Dresden, von L. Spohr in Frankfurt und 1835 von F. Mendelssohn in Leipzig eingeführt.

Von jener Aufführung der Eroica bei Lobkowitz berichtet Ries in seinen Biographischen Notizen über Beethoven Folgendes: „Hier geschah es, daß Beethoven, der selbst dirigierte, einmal im zweiten Theile des ersten Allegros, wo es so lange durch halbierte Noten gegen den Takt geht, das

ganze Orchester so heraus warf, daß wieder von vorn angefangen werden mußte."

Von den anderen Konzerten, die Beethoven in Wien leitete, will ich die wichtigsten anführen. Im sogenannten Liebhaber-Konzert in der Halle „zur Mehlgrube" wurden 1807 an mehreren Abenden Beethovensche Symphonien gespielt, und Wilhelm Rust schreibt an seine Schwester, daß die ersten dieser Konzerte unter Beethovens Direktion sehr schön waren. 1808, am 13. April, am 15. November und am 22. Dezember leitete er eigene „Akademien", von denen die Ausführung der letzten, die mit der 5. und 6. Symphonie, einem Klavierkonzert und der Chorphantasie vier Stunden dauerte (im eiskalten Saal!) in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung als „in jedem Betracht mangelhaft" bezeichnet wird. 1813 führte er am 8. und 12. Dezember „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" auf, nebst der A-dur-Symphonie, am 2. Januar und 27. Februar 1814 wurde dies Spektakelstück wiederholt, zusammen mit anderen Beethovenschen Werken, am 29. November, 2. und 25. Dezember folgt die Kantate „Der glorreiche Augenblick", 1815, am 9. März das Oratorium „Christus am Ölberg", endlich 1824, am 7. Mai die 9. Symphonie und einzelne Sätze der Missa solemnis.

Über Beethovens Direktionsart ist vielfach berichtet worden, von Dolezalek, Czerny, Moscheles, Seyfried, Wild, Ries, Reichardt, Spohr und Atterbohm. Die Räubergeschichte, die Spohr in seiner Selbstbiographie nach einem Bericht Seyfrieds erzählt, daß nämlich Beethoven beim öffentlichen Vortrag eines neuen Klavierkonzertes vergessen habe, daß er Solo spielte, anfing zu taktieren, die Leuchter vom Klavier schleuderte — und so weiter, kann sich in dieser Weise nicht zugetragen haben; Spohr ist in seinen Überlieferungen nicht immer zuverlässig, sagt er doch zum Beispiel auch, Beethovens Kantate „Der glorreiche Augenblick" sei gar nicht aufgeführt und erst später bei Haslinger mit verändertem Text gestochen worden!! Beethoven war gewiß bei der Wiedergabe eines Werkes ganz in sich versenkt, aber er war doch ein praktischer Musiker, der fest auf der Erde stand,

und es ist nicht anzunehmen, daß er sich so vollständig habe vergessen können. Jrgendein böser Zufall wird hier ungebührlich aufgebauscht worden sein. Richtiger ist wohl die eigene Beobachtung Spohrs: „Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. So oft ein sforzando vorkam, riß er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem Piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritte des Forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das forte zu verstärken, mit hinein, ohne es zu merken."

Am genauesten unterrichtet uns Ignaz Ritter von Seyfried, Schüler Mozarts, Kapellmeister an Schikaneders Theater, der mit Beethoven dreißig Jahre lang verkehrt hat, über die Eigentümlichkeiten seiner Direktion: „Im Dirigieren durfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester mußte wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentor irreleiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtung und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gestikulationen den identisirten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bei einer starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Tacttheile seyn. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markieren, daß er immer kleiner wurde, und beim pianissimo, sozusagen, unter das Tactirpult schlüpfte. So wie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus einer Versenkung empor, und mit dem Eintritt der gesammten Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengroß, und schien, mit den Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Thätigkeit, kein organischer Theil müßig und der ganze Mensch einem perpetuum mobile vergleichbar. ... Er gehörte schlechterdings nicht zu den eigensinnigen Componisten, denen kein Orchester in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachsichtsvoll, und ließ

nicht einmal Stellen, die bei den Proben verunglückten, wiederholen; „„das nächstemal wird's schon gehen"", meinte er. — Bezüglich des Ausdrucks der kleineren Nuancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, sowie eines wirksamen Tempo rubato, hielt er auf große Genauigkeit und besprach sich, ohne Unwillen zu verrathen, gerne einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun aber gewahrte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammenspielten, von dem magischen Zauber seiner Tonschöpfungen ergriffen, hingerissen, begeistert wurden, dann verklärte freudig sich sein Antlitz, aus allen Zügen strahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umspielte die Lippen, und ein donnerndes „Bravi tutti!" belohnte die gelungene Künstlerleistung . . . Beym a vista-Vortrag mußte oft, der Correctur wegen, eingehalten, und der Faden des Ganzen abgeschnitten werden; auch dabei blieb er geduldig; kam aber, besonders in den Scherzos seiner Symphonien beym plötzlich unerwarteten Tactwechsel, Alles auseinander, dann schlug er eine dröhnende Lache auf, versicherte: „„er hätte es gar nicht anders erwartet; hätte schon zum Voraus darauf gespitzt"", und äußerte eine fast kindische Freude, daß es ihm geglückt: „„so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben"".

In dem oben erwähnten überlangen Konzert vom 22. Dezember kam es übrigens zu einem Unfall: Beim letzten Satz der Chorphantasie verzählten sich die Musiker, es entstand ein Durcheinander, so daß Beethoven aufhören mußte und rief: „noch einmal!" Das scheint ihn sehr gewurmt zu haben, denn in einem Brief an Breitkopf und Härtel (7. Jan. 1809) meint er, es würden vielleicht wieder Schimpfereien über seine letzte Akademie an die Allgemeine Musikalische Zeitung geraten, und entrüstet sich gewaltig über die schlechten Dirigenten und das schlechte Orchester des Theaters auf der Wieden. „Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, daß, indem aus Achtlosigkeit bey der einfachsten, planster Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille ließ halten, und laut schrie n o c h e i n m a l — so was war

mir noch nicht vorgekommen; das Publikum bezeugte hierbey sein Vergnügen."

Je weiter Beethovens Gehörleiden fortschritt, um so schwieriger gestaltete sich für ihn das Dirigieren. Schon 1814, als er „Wellingtons Sieg" und die A-dur-Symphonie aufführte, konnte er den Klang des Orchesters nicht mehr deutlich auffassen. Spohr wirkte nebst anderen berühmten Musikern in diesem Konzert mit und erzählt, daß in der Probe — glücklicherweise nicht in der Aufführung selbst — ein komischer Zwischenfall sich ereignete. Beethoven hatte im ersten Allegro der Symphonie, wo zwei Halte dicht aufeinander folgen, den zweiten übersehen und taktierte weiter. Das Orchester aber spielte, ohne auf ihn zu achten, ruhig seine Noten. Als nach Beethovens Rechnung nach einem Crescendo, das er, getreu seiner Angewohnheit durch ein Auftauchen aus der Tiefe andeutete, ein Forte erfolgen mußte, dieses aber ausblieb und die Kapelle immer noch leise spielte, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester an und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete Forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde. Als Klavierspieler nahm er in diesem Jahre mit dem Vortrag des großen B-dur-Trios Abschied von der Öffentlichkeit, als Dirigent stand er 1824, wo seine neunte Symphonie zuerst erklang, zum letztenmal am Pult. Dann zog er sich in die Welt seiner letzten Streichquartette zurück.

Beethoven gehört nicht mehr in das achtzehnte Jahrhundert; nicht, weil fast die Hälfte seines Lebens ins neunzehnte fällt: Hummel starb zehn Jahre später als er, und ist doch ganz ein Künstler jener älteren Zeit. Nein, sondern weil Beethovens Anschauungen, sein Schaffen, worin eine hochgesteigerte Subjektivität nach Ausdruck ringt, über die Kunstübung des achtzehnten Jahrhunderts hinausragen, weil er neue, große Gedanken denkt, die alten Formen unerhört ausweitet und ihnen neue Ausdruckskraft verleiht, kurz, weil er eine neue Kunstepoche einleitet: die der romantischen Musik. Sein selbstherrliches, alltäglicher Sitte abholdes Wesen zeigt sich auch in der Art seiner Direktion, die ein

Mitspielen des ganzen Körpers, ein Umsetzen künstlerischer Erregung in richtunggebende Bewegungen ist und von dem, was somit gebräuchlich war, gänzlich abwich.

Um das Bild, das wir von der Direktionsübung des achtzehnten Jahrhunderts gewonnen haben, zu vervollständigen, wird es nötig sein, auch den Blick auf einige Künstler zu lenken, die in ihrer Zeit berühmt und gefeiert waren, jetzt aber fast vergessen und nur noch dem Musikhistoriker bekannt sind. In der Oper zeigt sich fast überall das gleiche Bild: am Klavier ein bedeutender Komponist, der zumeist seine eigenen Werke leitet, am ersten Geigenpult ein hervorragender Virtuose als Anführer, der für die Schulung und künstlerische Zucht des Orchesters einsteht. Nur einige sollen herausgehoben werden.

In Dresden finden wir Johann Adolph Hasse, der geradezu vergöttert und von den Italienern „il caro Sassone" genannt wurde, einen Künstler von großem Zuge und bedeutendem Können. Seine auch von Rousseau gerühmte Zusammensetzung und Aufstellung des Orchesters ist schon erwähnt, hier sei noch hinzugefügt, daß er die Neuerung einführte, die Musiker ihre Instrumente nicht im Orchesterraum stimmen zu lassen, sondern vorher in einem eigens dazu eingerichteten Zimmer. Das gefiel Friedrich dem Großen, als er 1745 nach der Schlacht von Kesselsdorf in die sächsische Hauptstadt einzog, dermaßen, daß er es bei seiner Kapelle in Berlin nachmachen ließ. (Brescius, Die Königl. Sächs. musikalische Kapelle, 1898, S. 4.) Konzertmeister waren Volumier und Pisindel, der ganz besonders gerühmt und einer der genauesten „Anführer" genannt wird und von dem Reichardt erzählt, daß er zu jeder Oper und jedem Kirchenstück in die einzelnen Stimmen nicht allein die verschiedenen Stärkegrade, sondern jeden Bogenstrich einzeichnete. Daher rührte denn auch die große Vollendung des Dresdener Orchesters. Auch Hasses Nachfolger, Joh. Gottlieb Naumann, erfreute sich hohen Ansehens.

In Berlin, dessen Opernorchester gleichfalls großen Ruf genoß, war Carl Heinrich Graun Kapellmeister und sein

Bruder, Joh. Gottlieb Graun, ein Schüler Pisendels, Anführer, der ebenso wie später Franz Benda der Kapelle eine noch lange andauernde Schulung gab.

Eine der interessantesten Persönlichkeiten des Berliner Musiklebens ist der Königsberger Johann Friedrich Reichardt, der 1775 Hofkapellmeister wurde. Als er sich Friedrich II. vorstellte, fragte der ihn, ob er in Italien gewesen sei, und auf seine Verneinung meinte der König: „Das ist sein Glück! Hüt er sich für die neueren Italiener: so'n Kerl schreibt ihm, wie 'ne Sau." Durch viele Reisen und längeren Aufenthalt in Italien, Paris, London, Skandinavien hatte er seinen Gesichtskreis erweitert und durch ernste Studien seine Bildung bereichert. Weltmann, für die verschiedensten Dinge interessiert, im Verkehr mit der besten Gesellschaft, ein scharfer Beobachter und guter Schilderer künstlerischer, politischer, gesellschaftlicher Erscheinungen — so zeigt er sich in seinen zahlreichen Schriften und Reiseberichten. Seine scharfen Urteile trugen ihm indessen auch manche Anfechtung ein; bedenkt ihn doch selbst Schiller mit folgendem Xenion:

Zeichen des Skorpions.

Aber nun kommt ein böses Insekt aus Giebichenstein her;
Schmeichelnd naht es; ihr habt, flieht ihr nicht eilig, den Stich.

Seines Berliner Kapellmeisterpostens wurde er unter Friedrich Wilhelm II. ledig, dem er durch seine freiheitliche Gesinnung verdächtig geworden war. Nach einer Dirigentenepisode in Cassel unter Jérôme Napoléon zog er sich auf seine Besitzung in Weißenfels zurück, wo er 1814 starb.

Abgesehen von seiner bedeutenden Kompositionstätigkeit — er hat unter anderem eine ganze Reihe Goethescher Gedichte zum erstenmal in Musik gesetzt und ist der Schöpfer des Liederspiels — war er für die Umbildung und Vervollkommnung des Berliner Opernorchesters hervorragend tätig. Das Kapellpersonal wurde verbessert und vermehrt, auch die Aufstellung geändert, etwa in dem Sinn, wie sie heute noch üblich ist. Dann erzog er die Kapelle zu einem

besser schattierten Vortrag mit crescendo und decrescendo, wie es in Mannheim üblich war, schaffte das Klavier im Orchester ab und führte den Taktstock ein, kurz, wirkte in jedem Sinn als Reformator. Der Kapellmeister am Nationaltheater, Bernhard Anselm Weber, Reichardts Nachfolger, heute noch bekannt als Komponist des Liedes aus Schillers „Wilhelm Tell": „Mit dem Pfeil, dem Bogen", ging auch zum Taktschlagen ohne Klavier über und bediente sich dazu einer mit Kälberhaaren ausgestopften Lederrolle. Gerber rühmt in seinem neuen Tonkünstlerlexikon Webers Direktion aus der Maaßen; nie habe er ein Orchester einstimmiger, tätiger und feuriger wirken hören. Die Zuhörer hätten ganz selbstvergessen dagesessen und nur die Komposition empfunden. „So groß ist der Einfluß des Musikdirektors auf die Wirkung des Stücks!" fügt er hinzu.

In Wien ist Salieri zu nennen, der jetzt bekannter durch seine gegen deutsche Musik und deutsche Musiker gerichteten Machenschaften ist — Mozart und Beethoven beklagten sich darüber, ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt — als durch seine künstlerischen Leistungen, sowie der von Dittersdorf so oft erwähnte Bonno.

Ganz interessante Bemerkungen über die Wiener, Berliner und Dresdener Opernmusik macht Friedrich Nicolai in seiner „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781". Es heißt da unter anderem gelegentlich der Symphonien von Haydn und Vanhall, die in den Theatern am Kärntnertor und am Burgtor während der Zwischenakte gespielt wurden: „Ich glaubte vorher, eines Wienerischen Orchesters Vortrag würde von dem Berlinischen noch mehr unterschieden seyn, als ich wirklich fand. Besonders merkte ich bey Symphonien von Wienerischer Komposition, daß gute Berliner Orchester das Zeitmaß, den Nachdruck und die Abwechslung gewisser Stellen darinn besser gefaßt hatten, als ich selbst geglaubt hatte . . . Ich hörte in Wien Haydns und Vanhalls Symphonien beynahe ebenso, wie ich sie in Berlin gehört hatte. Im Bogen war der Unterschied am merklichsten, aber nicht so merklich,

als ich mir vorgestellt hatte. Bey den Stellen, wo die Stärke des Bogens kurz gebraucht und abgesetzt wird, welches besonders Haydns Werke auf eine besondere Art erfordern, desgleichen, wo verschieden kurze tokkirte Noten mit kurzem Bogen nacheinander gespielt werden müssen, merkt man den Unterschied am deutlichsten. Die letztere Art von Noten spielen die Wienerischen Orchester mit einer Gleichheit und Präzision, wozu bis jetzt in Berlin vielleicht noch kein großes Orchester geübt worden ist; denn einzelne Virtuosen daselbst kennen diesen Vortrag auch sehr wohl. Hingegen lange gezogene Töne pflegen selten von ganzen Orchestern in Wien so völlig egal gemacht zu werden, als in Berlin, wie ich dieß in der Komödie und auch bey den besten Kirchenmusiken in Wien bemerkt habe. Der gewöhnliche, leichte Bogenstrich verursacht dieses. Ein feiner aber doch merklicher Unterschied zwischen dem Wiener und Berliner Vortrage ist beym Andante zu hören. Wenn ein Stück dieser Art an beiden Orten sonst gleich gut und auch in gleichem Zeitmaße gespielt wird, so gehet es doch in Wien einen leichtern Gang. Wer ein Hassisches Andante oder Adagio in Dresden und in Berlin hat spielen hören, und auf den Unterschied aufmerksam geworden ist, wird mich verstehen. In Dresden wird es hebender gespielt, als in Berlin. In Wien ist der Gang aber noch leichter als in Dresden. Hüpfend würde zuviel gesagt sein, und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir gar nicht im Sinne liegt. Das französische lestement kommt vielleicht dem Sinne am nächsten. Hingegen hörte ich im Schauspielhause zufälliger Weise zwischen den Aufzügen eines Stücks eine Art von grave, welches, wenn ich nicht irre, in Hamburg komponiert ist. Hier war wieder der Vortrag vom Berliner Vortrage merklich unterschieden. Die punktierten Noten eines grave werden in Berlin mehr gehalten, und mehr mit gedehntem Bogen gespielt, als in Wien, und empfangen wirklich dadurch auch einen ziemlich veränderten, und wie ich glaube bessern Ausdruck."

Zwei Namen seien noch hinzugefügt zur Ausfüllung

der Bildergalerie. Georg Benda, ein trefflicher Komponist, Klavierspieler und Oboebläser, war seit 1747 in Gotha, zuerst als Kammermusikus, dann als Kapellmeister angestellt, und hat sich besonders durch die Schöpfung des deutschen Melodramas einen Namen gemacht. Das erste dieser Werke ist „Ariadne auf Naxos“ (1774), das der Dichter Joh Gottfr. Brandes für seine Frau, die berühmte Schauspielerin Esther Charlotte Brandes, verfaßt hatte, und von den folgenden muß namentlich die „Medea“ (Dichtung von Gotter) hervorgehoben werden. Die Anregung zu der ganzen Gattung war von J. J. Rousseaus „Pygmalion“ ausgegangen, zu dem Benda gleichfalls eine neue Musik schrieb, und in der Folge hat das Melodram nach verschiedenen Wandlungen sich von der Bühne in den Konzertsaal gezogen, wo es auch heute noch, wie mir scheint, sehr mit Unrecht beliebt ist. Und Johann Nepomuk Hummel, Schüler Mozarts, pianistisches Wunderkind, der in Eisenstadt Haydns Nachfolger und dann Kapellmeister in Stuttgart und Weimar war. Er scheint als Dirigent etwas phlegmatisch gewesen zu sein, saß geruhig an der Spitze seines Orchesters und sorgte für einen glatten Verlauf der Oper. Als Mensch gab er sich sehr ungezwungen und behaglich. Heinrich Dorn stellt ihn in seinen Erinnerungen („Aus meinem Leben“) Spontini gegenüber, der in einer Gesellschaft höchst geschniegelt, mit allen seinen Orden angetan erschien, während Hummel gemütlich im schwarzen Käppchen dasaß, „immer laut sprechend im abgeblaßten österreichischen Dialekt und mit beiden Armen heftig gestikulierend — dazu noch schlechte Witze mit obligaten Zweideutigkeiten machte, welche Spontini nicht verstehen konnte und die anwesenden Damen nicht verstehen wollten, worüber der immer ausgelassener werdende Autor eine helle, beinahe unanständige Lache aufschlug.“ Bedeutender als seine Direktionsleistungen war Hummels Klavierspiel; als Virtuose entzückt er die Welt vornehmlich durch seine freien Phantasien, die elegant, glänzend, liebenswürdig erschienen, die aber von Beethovens aus den tiefsten Quellen schöpfenden Improvisationen durch eine Welt ge-

trennt waren. Goethe sagt einmal zu Eckermann: „Napoleon behandelt die Welt wie Hummel seinen Flügel; beides erscheint uns wunderbar, wir begreifen das eine so wenig wie das andere, und doch ist es so und geschieht vor unseren Augen." Wenn uns auch Hummel heute als nichts weniger denn ein musikalischer Napoleon erscheint, zo zeigen doch Goethes Worte deutlich, welcher Grad von Hochschätzung ihm damals entgegengebracht wurde.

Neben der Oper kam im 18. Jahrhundert auch die Konzertmusik durch in regelmäßigen Abständen stattfindende Unternehmungen zu immer größerer Geltung. Hauptsächlich sind es die sogenannten Liebhaberkonzerte, die allerorten aufblühen und die aus den meistens durch Studenten betriebenen collegia musica herausgewachsen sind. Wie der Name schon andeutet, setzten sich diese Liebhaberkonzerte aus Musikfreunden zusammen, die zur Vervollständigung des Orchesters Fachmusiker herbeizogen, hauptsächlich natürtürlich für solche Instrumente, die gewöhnlich nicht von Liebhabern gespielt werden, wie Kontrabaß, Fagott und dergleichen. Leiter dieser Konzerte war natürlich immer ein Berufsmusiker.

So finden wir in Leipzig nach mancherlei Ansätzen durch Telemann, J. S. Bach, Görner, Konzerte unter dem späteren Thomaskantor Doles seit 1743. Das „Große Konzert" wurde 1781 von J. A. Hiller ins Leben gerufen und bekam dann, da es im Saal des alten Zeughauses (Gewandhauses) stattfand, den Namen „Gewandhauskonzert". Die Anfänge müssen nicht sehr ermutigend gewesen sein, wenn wir Reichardt glauben wollen. Während des Musizierens wurde von den Zuhörern so tapfer geschwatzt, daß öfter mehr Unterhaltung als Musik zu hören war. Wurde der Lärm zu toll, so klopfte ein Kaufmann, der die Aufsicht über das Ganze hatte, mit einem großen Ladenschlüssel aufs Klavier, worauf ein wenig Ruhe eintrat. Dieser Vorgang wiederholte sich im Lauf des Abends dann mehrmals. Zu welcher Bedeutung diese Gewandhauskonzerte später gelangt sind, namentlich seitdem Felix Mendelssohn sie leitete, ist genug-

sam bekannt. An geeigneter Stelle soll hiervon noch gesprochen werden.

In München, in Dresden, in Hamburg taten sich gleichfalls solche Liebhaberkonzerte auf. Zu besonderer Bedeutung kamen sie in Berlin, das 1783 ihrer drei wöchentlich hatte: Freitags das große Liebhaberkonzert unter Ernst Benda und Bachmann; Mittwochs das Übungskonzert in der Stadt Paris unter Müller, und unter demselben Anführer Montags noch das Freimaurerkonzert. Das zuerst genannte bestand bereits seit 1770 und schon vorher, 1749 gab es dort eine „Musikübende Gesellschaft", die jeden Sonntag nachmittag im Hause des Domorganisten Sack stattfand. 1784 führte der Hofkapellmeister Joh. Friedr. Reichardt sogenannte „Concerts spirituels" ein, deren Namen er wohl von den Pariser Konzerten gleichen Namens entlehnte. Sie bestanden dort seit 1725 und hielten sich bis zur Revolution, hatten auch einen ganz ähnlichen Charakter, wie die deutschen Liebhaberkonzerte. In Italien bildeten sich gleichfalls solche musikalische Kränzchen; berichtet doch noch 1816 L. Spohr aus Mailand von einem Konzert der Musikliebhaber, wo hauptsächlich die deutschen Meister gepflegt wurden, und wo man gerade eine Haydnsche Symphonie spielte. „Man gab sie zwar ziemlich genau, aber ohne piano und forte, und überhaupt etwas roh." In London herrschte am Ende des 18. Jahrhunderts ein überaus reges Konzertleben, ja, man kann sagen, eine wahre Musikwut, denn an jedem Wochentag konnte man eine oder mehrere Musikaufführungen erleben. Und hier wurde auch der erste Schritt getan, das Elend der Dilettantenkonzerte abzuschaffen: es bildeten sich 1783 Konzerte von Fachmusikern, die 1785 auch wirklich den Namen „Professional concerts" annahmen, um sich schon äußerlich von jenen Liebhaberkränzchen abzuheben. Im Lauf des 19. Jahrhunderts ging dann die öffentliche Konzerttätigkeit immer mehr in die Hände der Berufsmusiker über, die sie jetzt ganz ausschließlich ausüben.

Reichardt hatte in seinen Concerts spirituels eine wichtige Neuerung eingeführt: er ließ nicht nur die Texte der

größeren Singesachen an das Publikum verteilen, sondern fügte auch noch „ein kurzes Exposé über den ästhetischen Werth der Stücke bei". Dasselbe tat der Musikalienhändler Rellstab bei seinem 1787 gegründeten „Konzert für Kenner und Liebhaber". Auch hatte er den Hasseschen Gebrauch aufgenommen, daß die Musiker nicht vor den Ohren der Zuhörer, sondern in einem Nebenraum nach dem Ton der Flöte einstimmten, „und machen ja Umstände das Stimmen von Einem und dem Andern nothwendig, so geschieht es äußerst leise. Praeludiren hört man nie", wie Cramers „Magazin der Musik" rühmend bemerkt. Und hiermit nehmen wir vom 18. Jahrhundert Abschied.

DIE ROMANTIKER

Der Anfang und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die Blütezeit der musikalischen Romantik. Was die Romantik von der Klassik trennt, ist schwer auf eine kurze Formel zu bringen, um so schwerer, als die Grenzen sehr flüssig sind und ineinander verlaufen, als es keinen Klassiker gibt, der nicht gelegentlich romantische Züge aufwiese, und keinen Romantiker, der sich nicht der Klassik näherte. Vielleicht könnte man folgende ganz allgemeine Begriffsbestimmung geben: Jedes Kunstwerk entspringt aus einer leidenschaftlichen Gemütsbewegung, die der Phantasie eine künstlerische Form als Ausdruck des Erschauten und Erlebten aufdrängt. Während sich nun die Klassik bemüht, das Endergebnis dieses Vorgangs möglichst rein und schlackenlos darzustellen, macht die Romantik jene Gemütsbewegung selbst, jenen stürmischen Drang, jenes unruhvolle Sehnen zum Gegenstand künstlerischer Aussprache. So drängt sich das schaffende Subjekt mit seinen Vorzügen und Schwächen in der Romantik viel stärker hervor, als in der Klassik; die Nachtseiten der menschlichen Natur, das Mystische, Geheimnisvolle werden bevorzugt, aber auch der Natur tritt man herzlicher nahe, die Schönheit des Frühlings wird geliebkost, das Rauschen und Raunen des deutschen Waldes wird tiefer empfunden. Und dann gesellt sich häufig noch der Humor als bewegende Kraft hinzu, der Humor, der schon bei Haydn und Beethoven köstliche Blüten treibt und bei Weber und Schumann sich voll entfaltet.

Als die ersten romantischen Komponisten treten uns Louis Spohr und Carl Maria von Weber entgegen, beide fast gleichaltrig. Dieser aber ging nach kurzer, glücklicher Laufbahn früh zugrunde, während jener ein hohes Alter erreichte und sein Leben in einem reichen Schaffen erfüllen konnte. Künstlerisch waren sie so verschieden geartet, daß ein engeres Band sich nicht zwischen ihnen knüpfte, doch hat Weber Spohrs Wesen viel Verständnis entgegengebracht und seinen „Faust" auch zuerst in Prag aufgeführt, während Spohr

gar nicht begreifen konnte, wo denn eigentlich Webers Bedeutung stecke.

Spohr ist in Braunschweig geboren und dort nach kurzem Aufenthalt in Seesen auch aufgewachsen. In Braunschweig spielte er schon früh in der herzoglichen Kapelle, war mit einundzwanzig Jahren Konzertmeister in Gotha und zog dann mit seiner jungen Frau in die Ferne, konzertierte in vielen Städten Deutschlands, war Kapellmeister in Wien (das heißt, er hatte „als Orchesterdirektor bei allen großen Opern vorzuspielen, die Violinsoli zu übernehmen und als Kapellmeister aus der Partitur zu dirigieren, wenn der andere daran verhindert sein sollte"), ging dann nach Italien, Frankreich und England, wurde endlich 1822 Hofkapellmeister in Kassel und blieb dort seßhaft bis zu seinem Tode.

Bereits in Gotha bewährte er sich als energischer Anführer. Ein gewisser Reinhard, der bei den Vorträgen der Sängerinnen am Klavier zu sitzen pflegte, machte, wie Spohr in seiner Selbstbiographie erzählt, anfangs einige schwache Versuche, sich als Dirigenten aufzuspielen, aber der junge Konzertmeister wußte ihm durch seine Entschiedenheit so zu imponieren, daß er sich seinen Anordnungen am Klavier ebenso willig fügte, wie an der Bratsche, die er bei der Instrumentalmusik spielte.

Spohrs Ruf als Orchesterleiter muß von Gotha bald in die Ferne gedrungen sein, denn als der Kantor Bischoff in Frankenhausen den Plan faßte, dort 1810 ein großes Musikfest zu veranstalten, bat er Spohr, die Leitung zu übernehmen, und der sagte auch zu. Bischoff hatte bereits 1804 Hadyns „Schöpfung" unter Zuhilfenahme auswärtiger Kräfte in Frankenhausen aufgeführt, und wollte diesen Versuch jetzt in größerem Maßstab wiederholen. Aus Weimar, Rudolstadt, Gotha und Erfurt hatte er 101 Sänger und 106 Instrumentalisten zusammengebracht — ein bemerkenswertes Verhältnis! — und am 20. Juni fand die Aufführung statt, über die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung ein ausführlicher Bericht erfolgte. Es heißt dort: „Herrn Spohrs Direktion mit der Papierrolle, ohne alles Geräusch und ohne

die geringste Grimasse, möchte man eine graziöse Direktion nennen, wenn dies Wort außer dem gefälligen Anstande, auch die Bestimmtheit und Wirksamkeit seiner Bewegungen auf die ganze, ihm und sich selbst fremde Masse, ausdrückte. Diesem glücklichen Talent des Herrn Spohr schreibe ich den größten Theil der Vortrefflichkeit und Präcision — der erschütternden Gewalt, sowie des sanften Anschmiegens dieses zahlreichen Orchesters an den Sänger beim Vortrag der ‚Schöpfung' zu."

Der zweite Tag des Musikfestes brachte ein gemischtes Programm, so „gemischt", daß ich es der Merkwürdigkeit wegen hierher setze. 1) Eine Ouvertüre von Spohr, 2) eine italienische Szene für Baß von Righini, 3) ein Klarinettenkonzert von Spohr, 4) ein Vorspiel auf der Orgel, 5) der letzte Chor aus Haydns ‚Jahreszeiten', 6) ein Doppelkonzert für zwei Violinen von Spohr, 7) Rondo aus dem D-dur-Konzert von Romberg, 8) die erste Symphonie von Beethoven. Welch ein Magen gehört dazu, um soviel Musik hintereinander verdauen zu können. Aber man war dazumal weniger übersättigt als heute, und die fröhliche und herzliche Geselligkeit, die weitgehende Gastfreundschaft, die von dem ganzen Städtchen ausgeübt wurde, hat zur Erfrischung und Entspannung der Geister gewiß viel beigetragen.

Durch dieses erste deutsche Musikfest, nach dessen Muster in der Folge so viele andere eingerichtet wurden, war Spohrs Ruhm als Leiter großer Chor- und Orchestermassen begründet worden, und von allen Seiten kamen Anträge an ihn, sich weiter darin zu betätigen. 1811 dirigierte er wieder ein Musikfest in Frankenhausen, 1812 eins in Erfurt, wo er sein Oratorium „Das jüngste Gericht" aufführte, und 1815 nochmals in Frankenhausen. Sonst stand er noch bei folgenden Musikfesten als Dirigent am Pult: 1828 und 1835 in Halberstadt, 1829 in Nordhausen, 1840 in Aachen, 1841 in Luzern, 1844 in Braunschweig, 1845 in Bonn, bei der Einweihung des Beethovendenkmals zusammen mit Liszt — um nur die wichtigsten zu nennen.

Auch in England hat er mehrmals Musikfeste geleitet,

und dort erregte er auch 1820 gleich bei seinem ersten Auftreten als Dirigent dadurch Aufsehen, daß er zum Taktgeben im Konzert den Stab benutzte. Hören wir, was er selber davon erzählt: „Es war damals dort (in London) noch gebräuchlich, daß bei Symphonien und Ouvertüren der Pianist die Partitur vor sich hatte, aber nicht etwa daraus dirigierte, sondern nachlas und nach Belieben mitspielte, was, wenn es gehört wurde, einen sehr schlechten Effekt machte. Der eigentliche Direktor war der Vorgeiger, der die Tempi angab und dann und wann, wenn das Orchester zu wanken begann, den Takt mit dem Violinbogen gab. Ein so zahlreiches und weit voneinander stehendes Orchester, wie das philharmonische, konnte aber bei solcher Direktion unmöglich genau zusammengehen, und trotz der Trefflichkeit der einzelnen Mitglieder war das Ensemble doch viel schlechter, als man es in Deutschland gewohnt war. Ich hatte mir daher vorgenommen, wenn die Reihe zu dirigieren an mich käme, einen Versuch zu machen, diesem Übelstande abzuhelfen. Zum Glück war an dem Tage, wo ich dirigierte, Herr Ries am Piano, und dieser verstand sich gern dazu, mir die Partitur zu überlassen und ganz davon zu bleiben.. Ich stellte mich nun mit derselben an ein besonderes Pult vor das Orchester, zog mein Taktirstäbchen aus der Tasche und gab das Zeichen zum Anfangen. Ganz erschrocken über eine solche Neuerung, wollte ein Teil der Direktoren dagegen protestiren; doch als ich sie bat, wenigstens einen Versuch zu gestatten, beruhigten sie sich. Die Symphonien und Ouvertüren, welche probirt werden sollten, waren mir sehr bekannt und in Deutschland bereits von mir öfters dirigirt worden. Ich konnte daher nicht nur die Tempi sehr entschieden angeben, sondern auch den Blas- und Blechinstrumenten alle Eintritte andeuten, was ihnen eine dort nicht gekannte Sicherheit gewährte. Auch nahm ich mir die Freiheit, wenn mir die Ausführung nicht genügte, aufzuhören und den Herren sehr höflich, aber ernst Bemerkungen über die Vortragsweise zu machen, die Ries auf meine Bitte dem Orchester verdolmetschte. Hierdurch zu außergewöhn-

licher Aufmerksamkeit veranlaßt, und durch das sichtbare Taktgeben mit Sicherheit geleitet, spielten alle mit einem Feuer und einer Genauigkeit, wie man es bis dahin von ihnen noch nicht gehört hatte. Durch diesen Erfolg überrascht und begeistert, gab das Orchester auch sogleich nach dem ersten Satze der Symphonie seine allgemeine Billigung der neuen Direktionsweise laut zu erkennen und beseitigte dadurch alle weitere Opposition von seiten der Direktoren. Auch bei den Gesangsachen, deren Direktion ich auf Bitte des Herrn Ries übernahm, insbesondere beim Rezitativ, bewährte sich das Taktiren mit dem Stäbchen, nachdem ich die Erklärung meiner Taktzeichen vorausgeschickt hatte, vollkommen, und die Sänger gaben mir über die Genauigkeit, mit der ihnen nun das Orchester folgte, wiederholt ihre Freude zu erkennen."

„Der Erfolg am Abend war noch glänzender als ich ihn gehofft hatte. Zwar stutzten anfangs die Zuhörer über die Neuerung und steckten die Köpfe zusammen; als aber die Musik begann, und das Orchester die wohlbekannte Symphonie mit ungewöhnlicher Kraft und Präzision ausführte, gab sich schon nach dem ersten Satz die allgemeine Zustimmung durch ein lang anhaltendes Beifallklatschen zu erkennen. Der Sieg des Taktirstäbchens war entschieden, und man sah bei Symphonien und Ouvertüren von da an Niemand mehr am Piano sitzen."

Aus dieser Erzählung erkennen wir so deutlich Spohrs Art zu dirigieren, daß er fast leiblich vor uns hintritt: der hochgewachsene, freundlich-ernste Mann, zuerst besorgt um große technische Genauigkeit (erfand er doch auch die Leitbuchstaben in Partitur und Stimmen, die das Zurechtfinden erleichtern) und von da aus weiter vorgehend, in den Geist der von ihm künstlerisch ausgelegten Werke. Was Richard Wagner im allgemeinen von ihm sagt: „die Kraft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens", das gilt auch von ihm als Dirigenten. Seine ganze Liebe schenkte er den großen Meistern des 18. Jahrhunderts; der Entwicklung

Beethovens konnte er schon nicht mehr ganz folgen, aber er versuchte doch immer, sich auch mit neuen Erscheinungen abzufinden und hat selbst um das Verständnis Richard Wagners sich ernsthaft bemüht. Daß er hierbei über die Anfänge nicht hinauskam — wer möchte ihn darob schelten? Ein jeder ist in die Grenzen seiner Natur gebannt, und nur ein Wunder könnte ihn befähigen, sie zu überschreiten.

„Wenn er den Taktstock hielt, erkannte man gleich in ihm den großen Musiker. Was er ausführte, war von größter Genauigkeit, und alles spielt fest zusammen, aber seine Darstellung wurde mehr vom Verstand als vom Gefühl geleitet und zeichnete sich mehr durch rhythmische Kraft als durch Feinheit und Farbe aus" — so kennzeichnet Fétis in seiner Biographie universelle Spohrs Direktionsart. Und die Beschreibung mag wohl stimmen, sie paßt ganz gut zu Spohrs menschlichem und musikalischem Wesen. In der späteren Zeit seiner Kasseler Kapellmeistertätigkeit wird über die schlechten Opernaufführungen unter ihm geklagt. Das lag aber nicht, wie Moritz Hauptmann annimmt, daran, daß Spohr nicht Klavier spielen konnte, die Opern mit dem Streichquartett probte, sondern hatte andere Gründe. Einmal war ihm sein Dienst verleidet durch die andauernd kleinliche, ungerechte und schikanöse Behandlung, die er von seiten des Kurfürsten erfuhr und die wohl auch seinen Eifer für die Opernleitung beeinflußten. Dann aber hing er nicht fest genug mit dem ganzen Bühnenbetrieb zusammen, um wirklich vollendete Opernvorstellungen zusammenzubringen. Er wurzelte im Konzert und stand der dramatischen Musik auch als Schaffender im Grunde fremd gegenüber, was naturgemäß auch die Leistungen des Nachschaffenden beeinflussen mußte.

Ganz im Gegensatz zu ihm ist Carl Maria von Weber Dramatiker vom Scheitel bis zur Sohle, nicht nur, sobald er für die Bühne schreibt oder am Kapellmeisterpult vor einer Oper steht, sondern überhaupt. Man denke nur an Stücke wie der „Reigen" oder die „Aufforderung zum Tanz": Wie durch einen Zauber steigt in unserer Einbildungskraft das

Bild des ganzen Vorgangs lebendig auf. Wir sehen dort in das Treiben einer Dorfkirmes hinein: die Musikanten probieren ihre Instrumente, das bezechte Bäuerlein torkelt vergnügt nach Hause, und im Zwischenspiel quiekt die verstimmte Klarinette erbärmlich und lustig zugleich. Und im Vorspiel der „Aufforderung" — wer erkennte ihn nicht, den schüchternen Jüngling, der etwas befangen die angebetete Dame um einen Tanz bittet, dann schon etwas vertraulicher wird und dafür den Lohn eines schmachtenden Augenaufschlags empfängt! Dann beginnt eine kurze Unterhaltung, und danach schreiten sie Arm in Arm zum Tanz. Eine ähnliche Darstellungskraft innerhalb der reinen Instrumentalmusik finden wir nur noch bei Beethoven und gelegentlich bei Schumann, bei diesem aber mehr ins Lyrische gewendet.

Die ursprüngliche dramatische Begabung Webers wurde nun durch seine Lebensumstände noch gefördert. Er stand von Jugend auf mit dem Theaterbetrieb in engster Berührung, zog mit dem Vater und einer von ihm geleiteten Schauspielergesellschaft von Ort zu Ort und eignete sich hier den unfehlbar sicheren Blick für die Bühne und ihre Erfordernisse an. Als Vierzehnjähriger schreibt er eine Oper, die auch aufgeführt wird, und mit achtzehn Jahren steht der Frühreife schon als Opernkapellmeister in Breslau am Pult, nicht als schüchterner Anfänger, sondern selbstbewußt, als Reformator und Organisator. Er änderte zuerst die Aufstellung des Orchesters, setzte auf die rechte Seite die ersten Violinen, Oboen, Hörner, einen Kontrabaß und ein Violoncello, links die zweiten Violinen, Klarinetten und Fagotte, neben diese die Bratschen und dahinter die Trompeten und Pauken. Diese Anordnung gefiel weder den Musikern, noch dem Publikum und machte hüben wie drüben böses Blut, wodurch Weber sich jedoch nicht beirren ließ. Er gab sich seinem Amt mit begeistertem Eifer hin und führte Neuerungen ein, die dem Direktorium schon deshalb verdächtig waren, weil sie Geld kosteten: das Personal sollte vergrößert, die besseren Kräfte auch entsprechend höher besoldet werden, während er andere, weniger tüchtige entlassen wollte.

Als „Verschwender" und „Jäger nach Idealzuständen" wurde er darob verleumdet. Er nahm schon damals, wie in seinen späteren Stellungen, die hervorragendsten Opernwerke in den Spielplan auf, kurz, mit dem ganzen stürmischen Enthusiasmus der Jugend suchte er Gutes zu wirken. Wer den Theaterbetrieb kennt, der weiß auch, daß so etwas auf die Dauer nicht geht, und nach zwei Jahren nahm denn Weber verstimmt und gekränkt seinen Abschied.

Ein kurzer Kapelldienst in Karlsruhe in Schlesien, ein dreijähriger Aufenthalt am Stuttgarter Hof in seltsamster Stellung sind Vorbereitungen zu einer höheren Entwicklung; die Katastrophe mit unschuldig verbüßtem Gefängnis in der württembergischen Hauptstadt bringt den bis dahin spielerisch und genußfroh vor sich Hinlebenden zur Selbstbesinnung, Jahre ernster Studien und längerer Kunstreisen folgen, und 1813 steht er wieder als Kapellmeister vor einem Opernorchester in Prag. Eine sehr große Arbeitslast lag hier auf ihm, denn er war nicht allein Orchesterdirektor, sondern auch Spielleiter und Anordner für die Dekorationen und alles, was mit der Aufführung zusammenhing. Wie schon in Breslau, so bereitete er auch in Prag durch viele sorgfältigst geleitete Vorarbeiten jede Aufführung vor, nahm die Rollen mit den schwächeren Mitgliedern einzeln durch, sah selbst die ausgeschriebenen Stimmen nach und veranstaltete von jeder Oper acht bis zehn Proben, von denen die letzte Generalprobe eine vollständige Aufführung war, und wo er jede Einzelheit, Tänze, Gruppen, Kostüme streng überwachte. Hatte man in Breslau an seiner Orchesterleitung zwar anerkannt, daß genau und sicher musiziert wurde, aber getadelt, daß er zu wenig auf die Sänger achte und sie den Instrumenten unterordne, daß er auch die Zeitmaße überhetze, so hören wir jetzt von solchen Klagen nichts mehr: der Sturm und Drang ist überwunden, der Künstler hat sich von allen hemmenden Banden befreit und steht in reiner Erscheinung vor der Welt.

In Prag führte er eine Neuerung ein: er wandte sich mit einer Ansprache in der Prager Zeitung an das Publikum, worin er seine Kunstanschauung im allgemeinen ausein-

andersetzte, und schrieb dann Einführungen zu jedem von ihm neu einstudierten Werk, zuerst zu Meyerbeers „Alimelek", zu dem er achtzehn Proben veranstaltet hatte. Diese Gewohnheit, das Publikum durch literarische Einführungen auf neue Werke vorzubereiten, hat Weber auch später in Dresden beibehalten, und wenn das Verfahren anfangs Aufsehen erregte und bemäkelt wurde, so hat es sich doch gut bewährt.

Trotz Webers geradezu ungeheurer Arbeitsleistung — hatte er doch zum Beispiel 1814 in drei Monaten zehn neue Opern einstudiert! — fand es seine vorgesetzte Behörde angezeigt, dem Theaterdirektor Liebich zu bemerken, daß seit 1812 für die Oper nichts geschehen sei. Das mußte Weber natürlich tief verletzen, und er rechtfertigte sich in einem Brief an Liebich. Darin kommt eine Stelle vor, die er in seiner Anrede an das Dresdener Publikum fast wörtlich wiederholte, und die für seine Auffassung der Kapellmeisterpflichten bezeichnend ist: „Mir schien die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Notwendigkeit, ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst giebt es keine Kleinigkeit." Also die Opernaufführung war ihm ein Ganzes, und er fühlte sich für jeden Teil dieses Ganzen verantwortlich.

In diesem Sinn führte er sein Amt auch in Dresden, wohin er 1817 als Hofkapellmeister oder vielmehr als „Musikdirektor der deutschen Oper", wie sein offizieller Titel lautete, übersiedelte. Seine Aufgabe war hier eine sehr schwere. Er sollte neben der bisher allein bestehenden und vom Hof gehätschelten italienischen Oper eine deutsche ins Leben rufen, und er hatte, von den Organisationsschwierigkeiten ganz abgesehen, von vornherein mit der Mißgunst und den Machenschaften der italienischen Künstler und ihrer Anhänger zu kämpfen. Aber die Schwierigkeiten schienen seine Kraft zu vervielfachen. Nachdem er sich gesellschaftlich in liebenswürdigster Weise durch Veranstaltung eines glänzenden Mittagsmahls und eines Balls für seine Kollegen und die Mitglieder der deutschen Oper eingeführt hatte,

zeigte er gleich bei der ersten Probe zu Méhuls „Joseph in Ägypten", womit er seine Dresdener Amtstätigkeit eröffnete, den größten Ernst und eiserne Strenge. Nach Max Maria von Webers Lebensbeschreibung seines Vaters staunten die Musiker nicht wenig, als der neue Kapellmeister im Orchester erschien, so anders waren seine Züge im Dienst als bei gemeinsamer Geselligkeit, wo er so jovial und freundlich erschien. Er trat einige Minuten vor der festgesetzten Zeit ein und fixierte die bequem, nach gewohntem Schlendrian zu spät eintretenden Musiker und Sänger so scharf durch die Brille, daß ihnen sehr unbehaglich zu Mute wurde und sie schon in der nächsten Probe pünktlich erschienen.

Und sobald die Probe begann, hatte er die Ohren und Augen überall, jede falsche Note des am entferntesten sitzenden Instruments rügte ein rascher Blick; unermüdlich unterbrach er die Nummern und ließ wiederholen, wo etwas nicht gut ging, unermüdlich stieg er aus dem Orchester auf die Bühne und von dieser ins Orchester, schob Sänger und Statisten zurecht, bezeichnete den Ort der Versatzstücke, führte allein und vollständig Regie und Musik und war so genau in seinen Befehlen, daß an kein Zögern gedacht werden konnte. Und wenn das Personal, abgespannt von der scharfen Probe, das Haus verließ, dann begab sich Weber in die Garderobe, besah mit dem Schneider die Kostüme und ließ vieles ändern, sprach mit dem Maler über die Dekorationen, mit dem Maschinisten über die Beschleunigung des Kulissenwechsels und dergleichen. Trotz des Ernstes beim Einstudieren gab Weber seine Anweisungen in den höflichsten Formen und leitete das Orchester mit der Selbstverständlichkeit des geborenen, nicht gewordenen Dirigenten. Hebt doch auch Marx in seinen „Erinnerungen" hervor, daß Weber im Gegensatz zu Spontini „sein Orchester in der läßlich humanen und doch vollkommenen sichern Weise führte, wie ein durchaus geschickter Spieler am Pianoforte fantasirt."

Über Webers Direktionsgrundsätze erfahren wir so manches aus seinen Schriften. Wenn er von der Darmstädter Kapelle sagt, sie habe ein Piano gehabt, „dergleichen er noch

von keinem Orchester gehört zu haben sich erinnert, doch steht es auch manchmal, besonders nach Fortestellen, nicht an seinem Platze, weil die Mitteltinten verloren gehen und es sich selbst seinen Eindruck schwächt", so geht daraus hervor, daß er für sorgfältige Verbindung der Schattierungsgegensätze war, kein schroffes Nebeneinander der äußersten Grade von Stärke und Schwäche wünschte, sondern allmählich verlaufende Übergänge vorzog, die allein Weichheit und Rundung des instrumentalen Bildes gewährleisten.

Besonders aufschlußreich sind die Bemerkungen, die Weber seinen Metronomisierungsangaben zur „Euryanthe" hinzufügt, ich will sie deshalb wenigstens im Auszug hierhersetzen. „Die Individualität des Sängers ist die eigentliche unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leichtbeweglichen, biegsamen Kehle und der eines großartigen Tones — werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben: der eine gewiß um mehrere Grade lebendiger als der andere, und doch kann durch beide der Komponist befriedigt werden . . . Daß nun aber der Sänger sich nicht zu viel gehen lasse und bloß das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten." „. . . Der Gesang bedingt durch Atemholen und Artikulieren schon ein gewisses Wogen im Takt, dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument teilt in scharfen Einschnitten gleich Pendelschlägen die Zeit. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigentümlichkeiten. — Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. — Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. — Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatz den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereifer die Mit-

tel zum Ausdrucke zu benehmen. — Durch das hier Gesagte glaube aber um Himmels willen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt und dem Zuhörer eine ebenso unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmaßen gewaltsam verrenkenden Gaukler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes. — In einem Duett zum Beispiel können zwei miteinander kontrastierende Charaktere auch verschiedene Charakterisierung ihrer Gefühlsweise fordern. Das Duett zwischen Licinius und dem Oberpriester in der „Vestalin" kann das Beispiel geben. Mit je mehr Ruhe alle Sätze des Oberpriesters, mit je mehr fortströmender Gewalt dagegen die Reden des Licinius gegeben werden, desto anschaulicher werden die Charaktere hervortreten, desto größer wird die Wirkung sein. — Für alles dies haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust, und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Mißgriffe verhütende Metronom, noch helfen diese höchst unvollkommenen Andeutungen ..."

Da sehen wir Anschauungen vertreten, die völlig mit dem übereinstimmen, was die modernste Dirigierkunst erstrebt. Die Worte könnten heute geschrieben sein, so decken sie sich mit dem, was ein Richard Strauß, Arthur Nikisch, Siegmund von Hausegger in der Praxis fortwährend vertreten und ausführen. Carl Maria von Weber ist der erste Dirigent großen Stils im neueren Sinn; in seiner Person liefen alle Fäden der Opernaufführung zusammen, er verkörperte den Geist der dargestellten Werke in genialer Weise und spornte alle Mitwirkenden zu den höchsten Leistungen an.

Leider wurde das in Dresden nicht in dem Maße anerkannt, wie er es verdient hätte; fortwährend stellten sich ihm Widerstände entgegen und in kleinlichster Weise griff

die vorgesetzte Behörde in seine Anordnungen ein. So hatte sich die Orchesteraufstellung, wie sie Weber vorfand, als sehr unpraktisch erwiesen. Der Dirigent saß hier in der Mitte der Instrumentisten, außer Zusammenhang mit der Bühne, umgeben von Kontrabässen und Violoncelli, deren starker Ton ihn hinderte, genau zu hören, was in den übrigen Instrumenten vorging. Weber rückte das Dirigentenpult bis dicht hinter den Souffleurkasten vor und teilte das Orchester so, daß rechts von ihm nur Streicher, links von ihm nur Bläser sich befanden. Über die Zweckmäßigkeit dieser Aufstellung wird sich streiten lassen, uns würde die Teilung des Orchesters in eine Streicher- und eine Bläserhälfte kaum befriedigen, da dies die Einheitlichkeit des Klanges schädigen muß, aber Weber versprach sich Vorteile davon, und es war eine schwere Kränkung für ihn, daß von oben herab kurzweg der Befehl kam, die frühere Orchesterordnung wieder herzustellen. Er trug seine Gegengründe vor, aber vergebens. Nun ging Weber anders vor: er führte nach und nach unbemerkte kleine Änderungen ein und setzte so doch seinen Willen durch, und später wurde diese Anordnung auch von seinem Kollegen Morlacchi für die italienische Oper beibehalten.

Trotz gehäufter Arbeit und vieler Ärgernisse in seiner Stellung fand Weber doch in Dresden Zeit und Stimmung, die dramatischen Meisterwerke zu schaffen, die ihm das Herz des ganzen Volkes eroberten: die Musik zur Preziosa, der Freischütz, die Euryanthe, Oberon entstanden, und als er 1826 in London nach der Aufführung des Oberon starb und in fremder Erde beigesetzt wurde, da lag ein Trauerflor über Deutschland. 1844 kam seine Asche wieder in die Heimat zurück, und die schönen Worte, die Richard Wagner an seinem Grabe sprach, Worte, die aus der Tiefe eines glühend liebenden Künstlerherzens quollen und die Webers Persönlichkeit und Wesen wie von innen her durchleuchten, die mögen auch an dieser Stelle einen Platz finden: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose

Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht . . . Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber l i e b e n kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen . . ."

1824 wurde an der Dresdener Hofoper der neunundzwanzigjährige Heinrich Marschner als Musikdirektor angestellt, zur Entlastung Webers und zu seinem Verdruß, denn er hatte eigentlich seinen Freund und Studiengenossen Gänsbacher für diesen Posten empfohlen, doch über seinen Kopf hinweg war wieder einmal anders verfügt worden. Marschner befand sich schon seit 1822 in Dresden, nachdem Weber dort seine Oper „Heinrich IV. und Aubigné" aufgeführt hatte, und faßte in der Gesellschaft bald festen Fuß. Als Weber 1826 gestorben war, hoffte er, an seine Stelle zu treten, und da er sah, daß dies nicht geschehen würde, nahm er seinen Abschied. Man hatte ihm Karl Gottlieb Reissiger vorgezogen (nach Wasielewski ein „gewandter Musiker und beim Kapellinstitut beliebter Dirigent, weil er den Bogen nicht zu straff spannte"), der noch mit Richard Wagner zusammen arbeitete. Nach Wagners Flucht — das sei hier gleich eingefügt — trat Carl Krebs an seine Stelle, der gleichfalls ein gewiegter Orchesterleiter, aber wie Reissiger ohne besondere Eigenart war. Er scheint sich bisweilen seltsame Eigenmächtigkeiten erlaubt zu haben. So setzte er zu Agathens Arie „Wie nahte mir der Schlummer" eine Baßposaune und ließ das heimliche Hornsignal in der Rütliszene von Rossinis Tell durch ein grellklingendes Flügelhorn blasen. Bei der Einstudierung von Meyerbeers „Dinorah" bemerkte er bei einer Stelle, hier wäre ein Takt zuviel. Der Komponist wollte das nicht gelten lassen, aber Krebs blieb bei seiner Meinung, und Meyerbeer sagte schließlich: „Wenn Sie das glauben, so lassen Sie doch den Takt weg", ein Vorfall, der ebenso bezeichnend für Krebs wie für Meyerbeer ist. (Wasielewski.)

Also Marschner ging von Dresden weg, war nach kurzem Aufenthalt in Berlin sechs Monate lang Kapellmeister in Danzig und ließ sich dann in Leipzig nieder. Sein „Vampyr" und „Templer und Jüdin" hatten das größte Aufsehen erregt, hatten ihn mit einem Schlage in die erste Reihe der dramatischen Komponisten gerückt, und es wurde ihm infolgedessen nicht schwer, 1831 eine Stellung als Kapellmeister am Hoftheater in Hannover zu erlangen. Fast dreißig Jahre lang, bis 1859, hat er sie innegehabt, dann wurde er gegen seinen Willen pensioniert. „Hans Heiling", noch heute lebendig und wirksam (merkwürdigerweise findet Richard Wagner „Schwanken der Tendenz und Abnahme der Gestaltungskraft" in ihm. Mein Leben, S. 347), erhöhte seinen Ruf, befestigte sein Ansehen, wenigstens in der weiten Welt, nicht im Amt. Denn wenn die Wertschätzung, die Weber in Dresden genoß, nicht im entferntesten seiner künstlerischen Bedeutung entsprach, so kann man sagen, daß Marschner in Hannover geradezu unwürdig behandelt wurde. Die Überlastung mit Arbeit war noch das geringste. Schon bald nach Antritt seiner Stellung schrieb er an Devrient, den Verfasser des Heiling-Textes: „Das ist der allgemeine Fluch deutscher Komponisten, daß Vaterland und Regierung nichts für sie tun, und sie gezwungen sind, nach mit Frondiensten überhäuften Anstellungen zu greifen, um ihr Dasein zu fristen!" Schwerer wog es, daß er trotz aller Versprechungen auf Kündigung stand und erst nach zweiundzwanzigjähriger Dienstzeit lebenslänglich angestellt wurde, und daß der Intendant Graf Platen über seinen Kopf hinweg allerlei Verfügungen traf, die ihn tief kränken mußten.

Als Marschner eine Änderung der Orchesteraufstellung vorgenommen hatte, holte der Intendant darüber die Gutachten Spohrs und Botts in Kassel ein, die Marschners Anordnungen als fehlerhaft bezeichneten, und machte sie dann, ohne Marschner zu benachrichtigen, wieder rückgängig. Ebenso stellte er ohne Marschners Befragung Hellmesberger als Musikdirektor an, verfügte über die Verteilung der Opern selbständig und dergleichen mehr. Marschner reichte ein

Abschiedsgesuch ein, zog es dann aber wieder zurück, und nun wurden ihm alle seine Wünsche erfüllt.

Über Marschners Art der Direktion ist wenig bekannt. Julius Rodenberg schildert ihn (Deutsche Rundschau 1895), wie er am Dirigentenpult vor Beginn der Vorstellung stand, den Kopf ein wenig nach hinten gebeugt, die Arme über dem Rücken gekreuzt. „Ein wohlgenährtes Gesicht, über dem die Lebensfreude, die Heiterkeit, die Jovialität, die Sicherheit des Erfolges ausgebreitet lagen, eine hohe, breite Stirn, solch eine, die gemacht schien, den Lorbeer zu tragen; kleine, graublaue Augen, die von Geist leuchteten, und ein feiner, leicht zum Spott verzogener Mund, um den ein sieghaftes Lächeln spielte — auf der Unterlippe rechts die Spur einer Schmarre, die vielleicht aus seiner Studentenzeit stammte." Er galt als grob und geradezu, aber wenn sein Vorgesetzter von ihm an den König berichtet, im Orchester sei nicht ein Mitglied, das nicht schon von seiner beleidigenden Grobheit empfindlich zu leiden gehabt hätte, wenn er ihm Unverträglichkeit, Despotie und Anmaßung vorwirft, so sind das entschieden arge Übertreibungen. Natürlich war er streng im Dienst und dämpfte gern eingebildete Künstlergröße durch sarkastische und boshafte Bemerkungen, aber die oben aufgezählten negativen Eigenschaften erzeugen keine positiven Orchesterleistungen. Und das Hannoversche Orchester war gut, es war durch Marschners Bemühungen zu einer Vereinigung geworden, die in Deutschland allgemein gerühmt und hochgeschätzt wurde. Dazu gehört neben Ehrfurcht und Scheu auch Liebe, und daß sich Marschner die erworben hatte, wird von vielen Kapellmitgliedern bezeugt. Unzufriedene gibt es überall, und das Hannoversche Orchester scheint sich durch einen rebellischen Geist besonders ausgezeichnet zu haben, denn Berlioz berichtet aus dem Jahre 1843, daß er zu seinem Konzert dort nur zwei Proben halten konnte, „und selbst dies fand das Orchester schon außerordentlich, und einige Musiker murrten laut darüber".

Neben Marschner war seit 1852 noch Carl Ludwig

Fischer als zweiter Kapellmeister angestellt, ein Mann, der für die Einführung der Wagnerschen Musikdramen viel getan hat. An ihm wird die musikalische Tüchtigkeit belobigt, zugleich aber sein Mangel an Gemüt und Poesie hervorgehoben. Und Bernhard Scholz, der Nachfolger Marschners, gehört ebenfalls zu den „Tüchtigen", die als Dirigenten aus dem Durchschnitt nicht hervorragen.

Zwei Künstler der Romantik, die uns Deutschen besonders teuer und ans Herz gewachsen sind, kommen als Dirigenten überhaupt nicht in Betracht: Schubert und Schumann. Franz Schubert hat sich wohl 1826 zweimal um Dirigentenposten beworben, um die Kapellmeisterstelle am Kärntnerthortheater und die Vizekapellmeisterstelle am Hoftheater, bekommen aber hat er keine von beiden, vielleicht zu seinem Glück. Deutet schon seine ganze künstlerische Anlage nicht auf eine besondere Direktionsbegabung hin, so hätte er in so verantwortungsvollen Stellungen, die neben dem natürlichen Talent auch noch längere Erfahrung in der heikeln Opernleitung voraussetzen, schwerlich bestehen können. Schumann hat sich zwar als Dirigent versucht, aber gänzlich ohne Erfolg. Er selbst traute sich die Fähigkeiten dafür zu und fühlte sich gekränkt, als im Winter 1844/45 an Stelle Mendelssohns Niels Gade zum Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig gewählt wurde. Aber zum Dirigenten gehört schnelle Entschlußkraft, Geistesgegenwart und nach außen wirkende Energie, während Schumann eine tief poetische, scheue und ganz in sich gekehrte Natur war. Solange er in Dresden kleine Singechöre leitete und Clara helfend am Klavier saß, mochte die Sache zur Not gehen; als er aber in Düsseldorf an die Spitze eines durch vorzügliche Dirigenten verwöhnten Chors und Orchesters trat, kam es zur Katastrophe. Selbst Heinrich Dorn muß gestehen, daß sein „lieber Schüler" Robert Schumann ein „notorisch unfähiger Dirigent" sei; die Proben werden immer schlechter besucht, die Aufführungen gehen immer mehr zurück und um weiteres Unheil zu verhüten, setzt ihm der Konzertausschuß einen zweiten Dirigenten zur Seite, der einen

Teil der Konzerte übernimmt. Schumann und die vor Liebe blinde Clara sehen darin nur Verrat und Tücke, es war jedoch traurige Notwendigkeit. Vor weiteren Enttäuschungen bewahrte den teuren Meister der Verlauf seiner schon lange in ihm wühlenden Krankheit.

Ganz im Gegensatz zu Schumann ist Felix Mendelssohn der geborene Dirigent. Von Kindesbeinen an war er mit dem Orchester vertraut — im elterlichen Hause in Berlin fanden allsonntäglich Musikaufführungen mit Mitgliedern der Königlichen Kapelle statt, die Felix leitete — und so wurde ihm das Wesen der Instrumente dermaßen zu eigen, daß er schon früh ihren Ausdruck handhabte wie die eigene Sprache. Schon als Knabe ein glänzender Klavierspieler und Improvisator, war er auch als Geiger weit genug vorgeschritten, um noch später in Leipzig die Bratschenpartie in eigenen und fremden Kammermusikwerken übernehmen zu können. Zudem hatte ihn die Natur mit einem ausgezeichneten Gedächtnis beschenkt. Im Alter von vierzehn Jahren kannte er die Partitur des „Fidelio“ auswendig und verbesserte nach ihr beim Begleiten aus dem Klavierauszug eine Baßstelle im Duett zwischen Florestan und Leonore, und Heinrich Dorn wurde einmal aufs höchste überrascht, als Felix ihm eine vor sechzehn Jahren gehörte Melodie vorspielte: er erkannte sein Eigentum nicht wieder, das Mendelssohn treu bewahrt hatte. Solche außerordentliche Begabung und Frühreife sowie die damit unzertrennlich verbundenen Huldigungen und Lobsprüche hatten Mendelssohn zwar nicht eitel, aber empfindlich gemacht; Einwände oder gar Tadel konnte er schwer ertragen, und er vergaß es dem Berliner Publikum nie, daß seine Oper „Die Hochzeit des Camacho“ nicht den von ihm und seiner Familie erhofften Erfolg gehabt hatte. Und als gar nach Zelters Tode nicht er, son-sondern der unbedeutende Rungenhagen zum Direktor der Singakademie gewählt wurde, da verbitterte er sich vollkommen gegen Berlin. Mit Recht glaubte er eine Anwartschaft auf diese Stellung zu haben, da er mit der Aufführung

von Bachs Matthäuspassion einen unanfechtbaren Befähigungsnachweis erbracht hatte.

Diese Aufführung war wirklich eine künstlerische Tat von höchster Bedeutung, denn zum erstenmal im 19. Jahrhundert erklang hier Bachs erhabenes Werk, gerade hundert Jahre nach seiner Erschaffung; es war aus der Vergessenheit zum Leben erweckt, der Welt neu geschenkt und ist ihr seitdem erhalten geblieben und innig vertraut geworden. Das ist allein Mendelssohns Verdienst. Er hatte die Passion bruchstückweise in den Gesangübungen bei seinem Lehrer Zelter kennengelernt, und die Begeisterung des genialen Knaben für dies Wunderwerk veranlaßte die Großmutter, ihm eine saubere Abschrift der Partitur 1823 unter den Weihnachtsbaum zu legen. Nachdem er sie sich ganz zu eigen gemacht hatte, wuchs in ihm der Wunsch, sie nun auch in Klang umzusetzen. Eduard Devrient schildert lebhaft die Schwierigkeiten, die hierbei zu überwinden waren, denn Zelter sollte dem Plan geneigt gemacht werden, sollte den Chor der Singakademie dazu hergeben und verhielt sich anfangs grob ablehnend, weil er an die Durchführbarkeit des Unternehmens nicht glaubte. Erst nach und nach gelang es den feurigen Jünglingen, besonders Devrients Beredsamkeit, den knorrigen Alten gefügig zu machen, und am 11. März 1829 fand die Aufführung wirklich statt.

Hören wir Devrient erzählen, wie der zwanzigjährige Mendelssohn die Sache angriff. „Er nahm bei den Proben eine bestimmte Gruppe des Werkes vor, übte die Chöre mit unerbittlicher Genauigkeit bis zu ihrem vollen Ausdruck und gab dadurch den Mitwirkenden einen vollständigen Eindruck von der Besonderheit der Passion. Seine Erklärungen waren kurz, scharf und ebenso übergewichtig als jugendlich bescheiden. Die großen Proben waren durch Zelters autoritätverleihende Gegenwart gehoben, aber so lange das Orchester nicht dabei war, hatte Felix mit der ganzen Arbeit der Direktion und der Flügelbegleitung fertig zu werden, was bei den vielfach so rasch einschlagenden Chorsätzen von verschiedenen Rhythmen überaus schwierig war, wobei denn

das Kunststück durchgeführt werden mußte, mit der linken Hand die ganze Begleitung zu erzwingen, während die rechte den Taktstock schwang."

„Als das Orchester hinzutrat, ließ Felix — weil das damalige Concertdecorum dem Dirigenten noch nicht erlaubte, die Rückenstellung gegen das Publikum einzunehmen, die ihm im Opernorchester immer erlaubt war — den Flügel in die Quere, zwischen die beiden Chöre, stellen, wodurch er freilich den ersten im Rücken hatte, aber doch den zweiten und das Orchester im Auge. Dieses bestand größtenteils aus Dilettanten des philharmonischen Vereins, nur die Führer der Streichinstrumente und die Bläser gehörten der Königlichen Kapelle an. Die letzteren waren auf der Höhe der amphitheatralischen Aufstellung durch die drei geöffneten Türen bis in den kleinen Saal hinaufgerückt . . . Diese schwierige Situation beherrschte der Neuling Felix mit einer Ruhe und Sicherheit, als ob er schon zehn Musikfeste dirigiert hätte. Die feine und anspruchslose Weise, in welcher er durch Miene, Kopf- und Handbewegung an die verabredeten Schattierungen des Vortrages erinnerte und ihn so mit leiser Gewalt beherrschte; die gelassene Sicherheit, mit welcher er bei Generalproben und Aufführung, sobald große Stücke von gleichmäßiger Bewegung ganz im Zuge waren, kaum merklich nickend, als wollte er sagen: ‚Nun geht es gut und ohne mich', den Taktstock sinken ließ und mit der verklärten Miene zuhörte, die ihn beim Musiciren seltsam verschönte, gelegentlich nur mit den Augen zwinkernd, bis er wieder vorausempfand, daß es nöthig sei, den Taktstock wieder zu gebrauchen — alles Das war so bewunderungs- als liebenswürdig." Devrient fügt dann noch hinzu, daß ihn das unausgesetzte Taktschlagen des Dirigenten immer störe und daß nach seiner Ansicht die Hauptaufgabe aller Direktion sei, sich selbst möglichst vergessen zu machen, während man in neuerer Zeit (1868) das „merkwürdige Hantiren des Dirigenten zu einem Hauptreiz von Musikaufführungen" gemacht habe. Wobei man sich erinnert, daß Moritz Hauptmann gleichfalls „der

verfluchte weißbuchene kleine Taktstock" ein Greuel war und daß er auch Robert Schumann störte.

Diese Beschreibung kennzeichnet wohl Mendelssohns Direktionsart überhaupt, und wir dürfen annehmen, daß er in Düsseldorf als „Generalmusikdirektor von Pempelfort" und in Leipzig als Leiter der Gewandhauskonzerte es ähnlich gehalten hat. Leipzig ist durch seine Wirksamkeit erst zu der großen musikalischen Bedeutung gekommen, die es lange Zeit hatte, und ebenso ging der Ruhm der Gewandhauskonzerte von seiner Leitung aus Es muß ein hinreißender Zauber in seiner Persönlichkeit gelegen haben, denn die Musiker folgten seinen immer in liebenswürdigem Ton gegebenen Anweisungen willig und freudig, und hingen an ihm gerade so wie das Publikum. Deshalb leitete er auch, wie Schumann sagt, das Orchester „mit der Kraft, die ihm eigen ist und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß".

Auch Wasielewski rühmt von dem Leipziger Orchester, daß es nicht nur seine Schuldigkeit tat, sondern mit Lust und Liebe bei der Sache war. Bei den Proben ging Mendelssohn so vor, daß er das Stück zunächst glatt durchspielen ließ und dann einzelne Stellen herausgriff, um an ihnen zu bessern; damit sparte er Zeit, was die Musiker durch besondere Folgsamkeit dankbar anerkannten. Er besaß das feinste rhythmische Gefühl, und die leiseste Schwankung veranlaßte ihn in den Proben zu dem Ausruf: „Tempo, Tempo, meine Herren!" Kein falscher Ton entging ihm, und auf die Beobachtung der vom Komponisten angemerkten Vortragszeichen hielt er mit größter Strenge. „Mendelssohns feuriges Auge", sagt Wasielewski (auch Schumann spricht einmal von seinem „Adlerauge"), „übersah und beherrschte das ganze Orchester. Umgekehrt hingen aber auch aller Blicke an der Spitze seines Dirigentenstabes. Daher vermochte er mit souveräner Freiheit die Massen in jedem Augenblick nach seinem Willen zu leiten. Wenn er sich bei den Aufführungen mitunter kleine Abweichungen im Tempo durch improvisierte Ritardandos oder Accelerandos gestattete, so gelangen

dieselben in einer Weise, daß man hätte glauben können, sie wären in der Probe eingeübt worden."

Solche Schwankungen im Zeitmaß haben wir uns als sehr gering vorzustellen, denn Hans von Bülow berichtet, daß Mendelssohn jedes nicht vorgeschriebene Ritardando kategorisch verboten habe, und selbst die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das geringste Maß beschränkt wissen wollte. Wenn er auch gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke Verwahrung einlegte, so waren doch seine zahlreichsten Zurufe beim Unterricht: „Nur flott, frisch, immer vorwärts!" Bülow meint auch, daß die meisten Tempi seiner Stücke von den „heutigen Dirigenten" (d. h. um 1880 herum) viel zu langsam genommen würden.

Wir kommen hier zu dem Punkt, der Mendelssohns Direktionskunst bei der Nachwelt am meisten verdächtigt hat, zu dem Vorwurf, er habe im allgemeinen zu schnelle Zeitmaße angewendet und gebilligt. Richard Wagner ist es, der diesem Vorwurf die verletzendste Form gegeben hat, und A. B. Marx scheint die Tatsache zu bestätigen, wenn er erzählt, daß Mendelssohn beim Vortrag seiner eigenen Kompositionen die Bewegung von Mal zu Mal beschleunigte, und zwar meist sehr erheblich, und daß seine Schwester Fanny darüber oft in Verzweiflung war. Schumann fand zwar auch das Zeitmaß des ersten Satzes von Beethovens neunter Symphonie in Mendelssohns Ausführung zu schnell, dagegen war ihm anderes sogar zu langsam, wie das Scherzo in Beethovens B-dur-Symphonie, und auch in der Eroica erschienen ihm ein andermal fast alle Tempi zu langsam und steif. Wo liegt hier die Wahrheit? Vermutlich in der Mitte. Wagner ist kein klassischer Zeuge. Erstens können seine Berichte und Schilderungen auf objektive Richtigkeit überhaupt nicht immer Anspruch erheben, denn er sah alle Dinge durch sein leidenschaftliches Temperament, das ihm notwendigerweise die Erscheinungen unter mehr oder weniger starken Strahlenbrechungen zeigte. Zweitens war Mendelssohn als Angehöriger der jüdischen Rasse ihm besonders verdächtig und unangenehm, und drittens hat er ihn im ganzen nur einmal

dirigieren hören, und zwar in einer Probe zu Beethovens achter Symphonie. Dabei habe Mendelssohn, so erzählt er, hie und da ein Detail herausgegriffen, fast wie nach Laune, und habe an seinem Vortrage mit einer gewissen Hartnäckigkeit gearbeitet, was diesem Detail trefflich zu statten kam. „Im übrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin." Ein anderes Mal beobachtete er ihn während einer Aufführung wiederum jener achten Symphonie durch Reissiger. Wagner hatte seinen Kollegen veranlaßt, den dritten Satz langsamer, als in Dresden üblich war, zu nehmen und hatte Mendelssohn vorher auf diese Tempoänderung aufmerksam gemacht. Als der Satz aber herankam, schlug Reissiger zu Wagners Schreck doch wieder jenes Ländlertempo an; aber Mendelssohn nickte beifällig und sagte: „So ists ja recht! Bravo!" „Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken" schließt Wagner seinen Bericht. Und erzählt auch noch, Mendelssohn habe ihm einige Male geäußert, daß das langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dies geschehe am besten dadurch, daß man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge.

Es mag richtig sein, daß Mendelssohn Wagner schnelle Zeitmaße empfohlen hat, im höchsten Grade unwahrscheinlich klingt aber die Motivierung, denn was Mendelssohn hier gesagt haben soll, würde ja auf die Empfehlung eines groben Schwindels hinauslaufen, und das erscheint bei dem Ernst, mit dem er seiner Kunst hingegeben war, und bei der Ehrlichkeit und Lauterkeit seines Charakters als völlig ausgeschlossen. Hier wird Wagner seine Phantasie einen bösen Streich gespielt haben. Er kannte von Mendelssohn nur die Auffassung eines einzigen Stückes und einige gelegentlich hingeworfene Äußerungen. Daraus eine Beurteilung seiner ganzen Direktionstätigkeit abzuleiten und über sie in

so scharfer Weise abzusprechen, ist zum mindesten in hohem Grade leichtfertig, wenn nicht böswillig.

Wenn wir alles, was über Mendelssohns Direktionsart berichtet wird, zusammenfassen, so ergibt sich zunächst, daß er im allgemeinen schnelle Bewegungen bevorzugt hat. Das scheint aber eine Eigenschaft seiner ganzen Zeit gewesen zu sein, wenigstens in Deutschland, denn Berlioz zum Beispiel wunderte sich über die raschen Tempi, die Lindpaintner in Stuttgart im Freischütz und in der Stummen von Portici nahm, und fügt hinzu, daß viele deutsche Kapellmeister, u. a. Mendelssohn, Krebs und Guhr, die gleiche Neigung hätten. Über die Zeitmaße im Freischütz wolle er nichts sagen, da müsse in Deutschland die verläßlichere Überlieferung sein; was aber die Stumme, Moses, die Vestalin und die Hugenotten betreffe, deren Tempi in Paris durch die Autoren selbst festgelegt sind, so sei die Überzeugung, mit der einzelne Teile daraus in Stuttgart, Leipzig, Hamburg und Frankfurt gespielt würden, ein Verstoß gegen die richtige Ausführung.

Also Mendelssohn liebte schnelle Zeitmaße, aber er überhetzte sie nicht und er wandelte sie durch Zögern und Drängen ab, je nachdem es der Gefühlsinhalt des Stückes erforderte. Sein geistiges Übergewicht, seine reichen, aus allen Quellen gespeisten Anlagen, seine außerordentliche Beherrschung des ganzen Gebietes der Musik und der aufzuführenden Werke insbesondere, seine schnelle Auffassung und Übersicht — alles das vereinigte sich, um Orchesterleistungen von hoher Vollendung zu schaffen. Ohne Grund haben ihm gewiß nicht die besten Künstler seiner Zeit gehuldigt. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß sich ihm der Tiefsinn mancher Beethovenschen Stücke nicht völlig erschlossen hat — bekanntlich machte ihm der letzte Satz der neunten Symphonie „kein Pläsir", eine unpassende Redensart, über die sich Marx ohne Grund aufregt — doch war ja seine Natur überhaupt nicht auf Tiefsinnigkeit angelegt. Seine Werke überwältigen uns nicht, aber sie erfreuen, ihr Wesen ist nicht Größe, sondern Anmut, Liebenswürdigkeit, Geist, und so mag auch seine Direktion gewesen sein.

Nur 38 Jahre alt war Mendelssohn geworden, auch darin ein Glückskind, denn der Tod entriß ihn der Gefahr, sich selbst, das heißt seinen Ruhm zu überleben. Und fast gleichaltrig mit ihm starb 1849 in Berlin ein Künstler, der eben sich selbst gefunden und Deutschland eine reizende komische Oper geschenkt hatte: Otto Nicolai.

Der Ostpreuße, Königsberger, war früh den traurigen Verhältnissen im Vaterhause entlaufen und mit einem Taler in der Tasche nach Berlin gekommen, wo freundliche Menschen sich seiner annahmen, Zelter und Bernhard Klein ihn ausbildeten und selbst der König Friedrich Wilhelm III. ihn unterstützte. 1834 ging er nach Rom, als Organist bei der Preußischen Gesandtschaft, und von seiner Reise berichtete er dem Vater mancherlei Interessantes. Eine Stelle über einen Theaterbesuch in Verona möge hier Platz finden; sie erinnert an Zustände, wie sie noch im 18. Jahrhundert in kleineren deutschen Städten vorkamen, im neunzehnten hätte man sie nicht mehr gesucht. „Das Orchester spielt ohne Director, nur der Vorgeiger gibt zuweilen den Takt an; das geschieht aber in den meisten Theatern auf eine wahrhaft empörende Weise; denn so ein Tölpel von Vorgeiger stampft alsdann mit den Füßen aufs lauteste den Boden, so daß man den Taktschlag desselben wie bei uns die große Pauke vernimmt! Er ist gewöhnlich lauter als die ganze übrige Musik. Ich möchte wohl wissen, was unser Publikum mit dem Musikdirector anfinge, wenn er sich einmal einfallen ließe, auf so ungebührliche Weise bei der Aufführung herumzustampfen?" (Die neue Rundschau, 1904, Juniheft.)

In Italien reifte Nicolai zum Künstler aus. Nach dreijährigem Aufenthalt in Rom war er kurze Zeit Kapellmeister am Kärntnerthortheater in Wien, ging dann wieder nach dem Süden, hatte als Opernkomponist Erfolg und kehrte 1841 nach Wien zurück, wo ihm nach einer Aufführung seines „Templario" die Hofkapellmeisterstelle angeboten wurde. Er griff zu und blieb hier bis 1847. In diese sechs Jahre fällt seine eigentliche Betätigung als Dirigent. Er

übernahm die Leitung sämtlicher Opern von Mozart, Beethoven, Gluck, Cherubini, Spontini, nur die Zauberflöte überließ er seinem Kollegen Proch, was ihm nachher sehr leid tat. Die ersten Werke unter seiner Leitung waren Don Juan, Figaros Hochzeit, der Wasserträger, die Entführung aus dem Serail, die Vestalin, daneben noch manches Andere. Neun Monate im Jahr war deutsche Oper, April, Mai und Juni aber italienische.

Seine bedeutendste Leistung in Wien war die Gründung der Philharmonischen Konzerte. Es bestanden an größeren, ständigen Konzertunternehmungen bisher die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, die der Tonkünstlersozietät und die Spirituel-Konzerte. Die von Nicolai ins Leben gerufenen unterschieden sich von jenen andern nicht allein durch die Gediegenheit der Programme, sondern auch durch die Vollendung der Ausführung. Das Orchester des Kärntnerthertheaters hatte je neun erste und zweite Geigen, vier Bratschen, je fünf Violincelli und Kontrabässe, je drei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, sechs Hörner, je vier Trompeten und Posaunen. Bei den Philharmonischen Konzerten wurde dieser Instrumentalkörper durch Musiker („Dilettanten sind ganz ausgeschlossen," bemerkt Nikolai ausdrücklich) verstärkt, so daß sechzehn erste Geigen und die übrigen Streicher entsprechend vorhanden waren. Als erster Orchesterdirektor (Konzertmeister) saß Joseph Helmesberger am Pult.

Nicolai wird von Hanslick in seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien" als eine echte Künstlernatur geschildert, geistreich, enthusiastisch, ehrgeizig, aber auch eitel und launenhaft. Seine Stimmung wechselte oft jäh und konnte von zuvorkommender Liebenswürdigkeit in unerträgliche Gereiztheit, von stärkstem Selbstbewußtsein in zweifelnde Verzagtheit umschlagen. S. Kapper (Westermanns Monatshefte 1857) berichtet von den Proben, daß Nicolai mit eisernem Fleiß übte und mit unbeugsamer Ausdauer selbst unbedeutend scheinende Kleinigkeiten so oft wiederholen ließ, bis alles die gewollte Wirkung tat. Unter seinem

Taktstock hörte das Orchester auf, eine Mehrheit einzelner Musiker zu sein, sondern wuchs zu einem Künstlerkörper zusammen, der von einem Geist beseelt, von einem Willen gelenkt in allen seinen Äußerungen ein einheitliches Ganzes blieb. So wurden die Philharmonischen Konzerte förmliche Musikfeste für das musikalische Wien, umsomehr, als auch die Programme durchaus künstlerisch waren und die damals übliche Buntheit und Stillosigkeit verschmähten. Auch Berlioz ist begeistert von dem Dirigenten Nicolai und meint, er besäße die drei für dies Amt unbedingt nötigen Eigenschaften: er sei ein vortrefflicher, begeisterungsfähiger Komponist, habe Gefühl für alle Anforderungen des Rhythmus und eine vollständig klare und deutliche Technik der Bewegungen, endlich sei er ein erfinderischer und unermüdlicher Veranstalter, der in den Proben weder Mühe noch Zeit spare und „der weiß, was er tut, weil er nur das tut, was er weiß."

Nicolai führte sämtliche Beethovenschen Symphonien auf, mit Ausnahme der ersten. Zur Überwindung der neunten und ihrer für jene Zeit ganz unerhörten Schwierigkeiten in Chor und Orchester brauchte er allein dreizehn Proben — Richard Wagner, der 1846 in Dresden unter großen Mühen das gleiche Problem löste, steht also nicht allein da. Ferner standen auf den Programmen die drei berühmten Mozartischen Symphonien aus dem Jahre 1788, eine von Haydn, eine Anzahl bedeutender Ouvertüren und dazwischen Gesangnummern. Die Mitwirkung von Instrumentalvirtuosen war ausgeschlossen. Bei der Sorgfalt der Vorbereitung und dem großen Erfolg, den diese Konzerte hatten, durfte Nicolai auf das Erreichte stolz sein, besonders, wenn er es an anderen Leistungen maß. Wie etwa, als er 1848 nach Berlin kam und dort das Konzertleben beobachtete. Da schrieb er in sein Tagebuch: „Hierbei sei bemerkt, daß die Berliner noch nicht die entfernteste Ahnung von Symphonie-Aufführungen haben in der Vollkommenheit, wie ich die philharmonischen Konzerte in Wien hinstellte; dabei glauben sie aber, daß sie es besser als die ganze Welt machen". (Die Musik, IV, 24, S. 394f.)

Berlin war die letzte Station von Nicolais Leben; hier, wo er als Schaffender mit den Lustigen Weibern von Windsor den ersten ganz großen Erfolg gehabt hatte, schied er bald nachher dahin. Er möge die Reihe der Romantiker beschließen. Die kleineren Geister, alle die Tüchtigen und Ehrenfesten, die für den regelmäßigen Musikbetrieb so nötig sind, wie das Salz für das tägliche Leben, will ich in ihren Hauptvertretern dem nächsten Kapitel einreihen.

IM KREISE DER GROSSEN OPER

Die große historisch-romantische Oper ist französisch-italienisches Erzeugnis und springt um 1830 in die Welt. Drei Werke, sogleich Gipfelpunkte der Gattung, treten in Paris fast zu gleicher Zeit auf: 1828 „Die Stumme von Portici" von Auber, 1829 „Wilhelm Tell" von Rossini, und 1831 kommt Meyerbeer mit „Robert der Teufel" hinterher. Keiner der drei Komponisten hat Höheres erreicht, als er in den genannten Opern gibt: Aubers Schaffen fällt nach der Stummen jäh ab, der geniale Faulpelz Rossini legt überhaupt die Feder aus der Hand, und auch Meyerbeer ist rein musikalisch über den Robert nicht hinausgekommen. Das allgemeine Kennzeichen dieser ganzen Gattung ist die Häufung aller für die Opernbühne in Betracht kommenden Möglichkeiten. Eine romantische Handlung, meist mit historischem Hintergrund, wird durch allerlei Einschiebsel so zugestutzt, daß der Komponist, der Ballettmeister, der Dekorationsmaler, der Chordirektor, die Solisten alle ihre Vorzüge in weitestem Umkreis entfalten können. Es mag auf diese Weise unter Umständen ein Kunstwerk entstehen, aber die Wahrscheinlichkeit, daß ein seelenloses Schaustück geboren wird, ist größer; und wenn bei Rossini noch neben blendendem Farbenreichtum wirkliche Empfindung durchbricht, wenn Auber, glühend in den Ausbrüchen der Volksleidenschaft, von hinreißendem Zauber in der Gestaltung schmückenden Beiwerks, auf den Höhepunkten schon ohne Mitgefühl erscheint, so sehen wir im Robert bei außerordentlichem Talent und glänzender Erfindungskraft doch die kälteste Überlegung ohne jegliche herzliche Beteiligung am Werk.

Wer sich gewöhnt hat, künstlerische Entwicklungen zu beobachten, der sieht ohne weiteres, daß die plötzliche Erscheinung von drei in sich zwar ganz verschiedenen, in bezug auf ihre Richtung aber merkwürdig ähnlichen Werken nichts Zufälliges sein kann, sondern daß hier starke allgemeine, auf dasselbe Ziel hintreibende Strömungen vorhanden

sein müssen. Und so ist es auch. Schon bei Méhul, der unserer Zeit nur noch durch seinen „Josef in Ägypten" vertraut und wert ist, findet sich das Bestreben nach eigentümlichen Orchesterfarben und besonderen Instrumentaleffekten, das bei Meyerbeer den Gipfel erreicht. So ließ er in dem berühmten Duett „Gardez-vous da la jalousie" aus Euphrosine und Coradin die Hörner mit der Stürze nach oben blasen, was einen erschütternden Eindruck hervorbrachte. In einer anderen Oper ahmen die gestopften vier Hörner die Stimme eines Sterbenden nach, und im „Uthal" verwendet er keine Geigen, sondern nur Bratschen, um eine dem Ossianschen Stoff entsprechende, dämmrige, gedämpfte Stimmung hervorzurufen. Der alte Grétry aber bemerkte nach der Generalprobe: „Ich gäbe gern sechs Franken, wenn ich eine E-Saite hören könnte".

In den Opern Lesueurs, dieses Philisters, der sich für einen Revolutionär hielt, tritt der Zug zum Großartigen, Pompösen bereits ziemlich stark hervor, nur entspricht leider ihr musikalischer Gehalt nicht der äußeren Anlage. Was ihm an tiefen Gedanken, an wirklicher Erfindung fehlt, das ersetzte der Komponist zum Beispiel in seinem „Adam" durch ausführliche Vorschriften für die Wiedergabe dieser Musik, und die in der Partitur Seite für Seite wiederholten, langatmigen Vortragsanweisungen wirken auf die Dauer geradezu lächerlich gegenüber dem ziemlich nichtssagenden Tonsatz. Die stark betonte heroische Geberde zog Lesueur die Gunst Napoleons I. zu. Nach der Aufführung der „Bardes", deren Orchester durch zwei Harfen eine für jene Zeit immerhin auffallende Bereicherung erhielt (1804), ließ ihm der Kaiser eine goldene Dose mit eingravierter Widmung sowie das Kreuz der Ehrenlegion überreichen und ernannte ihn zu seinem Kapellmeister.

Neben solch einem schellenlauten Komponisten konnte ein so stiller und feiner Künstler wie Luigi Cherubini nur schwer zur Geltung kommen, um so schwerer, als seine Umgangsformen wenig entgegenkommend waren, als selbst seine Freundlichkeiten einen Beigeschmack von Strenge und Her-

bigkeit hatten. Napoleon war er auch dadurch unangenehm, daß er stets ehrlich und geradezu seine Meinung sagte. Als ihm der General einmal seinen Liebling Paesiello sehr rühmte und dazu bemerkte, in Cherubinis Opern sei ihm die Begleitung zu stark, antwortete der unerschrockene Künstler: „Sie lieben eben eine Musik, bei der Sie ungestört an Staatsgeschäfte denken können"; und bei einer anderen Gelegenheit sagte er auf die Anrede des Kaisers: „Nun, Ihre letzte Oper hat großen Erfolg gehabt" kühl lächelnd: „Sie würde Ihnen nicht gefallen, Sire, die Begleitung ist zu stark". Solche Offenheiten und anzügliche Reden verzeihen Machthaber selten oder nie, und diese Antwort ist in der Tat die letzte gewesen, die Cherubini dem Kaiser zu geben in der Lage war, denn er wurde von ihm nie wieder angesprochen.

Napoleons Ungunst hatte für Cherubini die Unannehmlichkeit, daß er weder eine gut bezahlte öffentliche Stellung bekam, noch daß seine Werke im ersten Theater Frankreichs, in der Pariser großen Oper aufgeführt wurden. Durch seinen „Wasserträger" (1800) war er zu europäischem Ruhm gekommen, nach der Darstellung seiner „Fanisca" in Wien (1806) erklärten selbst Haydn und Beethoven ihn für den ersten lebenden Opernkomponisten; das alles aber nützte ihm nicht: so lange Napoleon Kaiser war, blieben die Pforten der großen Oper für ihn geschlossen.

Der Stil des Italieners Cherubini hatte in Paris eine große Wandlung erfahren, vielleicht unter dem Einfluß der Gluckschen Werke: die Harmonie wird unendlich viel reicher und belebter, vor allem aber tritt — was Napoleon so verdroß — das Orchester selbständiger hervor, es erhebt sich vom bloßen Begleitinstrument zu einem Mittel der Charakteristik, folgt schmiegsam dem Willen des Komponisten, greift in den Gang der Singstimmen ein. Mozart ist in dieser Art der Orchesterbehandlung dem Nachfahren zwar überlegen, ist genialer und kühner, aber für Frankreich war die Verselbständigung des Instrumentalkörpers in der Oper etwas Neues, und dadurch gewannen Cherubinis Werke

einen außerordentlichen Einfluß auf die ganze Gattung. Hier liegen die Wurzeln für das Orchesterspiel, das wir im „Wilhelm Tell" und „Robert der Teufel" finden.

Auch auf Spontinis Schaffen hat das Beispiel Cherubinis bestimmend gewirkt. Gibt es eine künstlerische Parallelerscheinung zu dem Glanz und der Machtentfaltung des ersten Kaiserreichs, dann ist es die Spontinische Oper mit dem heroischen Geschmetter ihrer Blechbläser, mit ihren Prunkballetts und Massenchören, mit dem klirrenden Schritt ihrer Märsche; Spontini verkörpert die Napoleonische Zeit in so vollkommener Weise, wie es musikalisch überhaupt nur möglich ist. Und er selber hat etwas Napoleonisches, in seinem riesenhaften Selbstgefühl, in der Art, wie er die Herrschaft an sich riß, sich und seine Werke mit eiserner Entschlossenheit durchsetzte.

Gleich Cherubini ist es ihm anfangs schwer geworden, sich mit dem französischen Operngeschmack zu amalgamieren. 1803 war er nach Paris gekommen, hatte sich verschiedentlich auf der Opernbühne versucht, ohne irgendwie Aufmerksamkeit zu erregen, aber mit der „Vestalin" (1807) und mit „Fernand Cortez" (1809) errang er einen geradezu ungeheuren Erfolg und wurde gefeiert wie ein Held. Der Eindruck, den 1819 seine „Olympia" hervorbrachte, war zwar schwächer, doch konnte sein Ruhm nicht mehr geschädigt werden, dazu waren die Verdienste der vorher genannten Werke zu offenkundig, ihre Vorzüge zu greifbar, und Friedrich Wilhelm III. schätzte sich glücklich, als es ihm gelang, Spontini 1820 als Generalmusikdirektor nach Berlin zu ziehen.

Der neue Herrscher trat sein Amt, das ihm in der Tat so etwas wie eine Allmacht über das Berliner Opernwesen sicherte, im Mai 1820 an. Es ist hier nicht der Ort, auseinanderzusetzen, wie schon durch die Fassung seines Kontraktes der Keim zu Mißhelligkeiten zwischen ihm und dem außerordentlich sachkundigen und musikalisch gründlich durchgebildeten Intendanten, dem Grafen Brühl, gegeben war, und wie durch Spontinis Charakter, durch seinen unbe-

grenzten Hochmut, seine Starrköpfigkeit und Unduldsamkeit ein Zustand geschaffen wurde, der notwendigerweise mit einer Katastrophe endigen mußte. Wer sich hierüber genauer unterrichten will, möge bei Spitta („Zur Musik", S. 293 ff.) und Altmann (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1902—03) anklopfen, und es wird ihm aufgetan werden.

Für uns handelt es sich nur darum, nachzuweisen, wie beschaffen Spontini als Dirigent war, und manche Berichte von Augenzeugen seiner Tätigkeit können uns, wenn wir sie zusammenfassend anschauen, ein ziemlich lebendiges Bild davon geben. Als Gewährsleute kommen hauptsächlich Heinrich Dorn, A. B. Marx und Richard Wagner in Betracht.

Sein Anfang in Berlin war jedenfalls glänzend. Am 14. Mai 1821 führte er nach langer Vorbereitung seine „Olympia" als erstes, von ihm ganz einstudiertes Werk auf. Zweiundvierzig Proben hatte er dafür abgehalten, kein Aufwand war gescheut worden: die Vorstellung kostete 20 000 Taler, die achtunddreißig Trompeter auf dem Theater hatten allein für die Proben 500 Taler bekommen, und für 2000 Taler Dekorationen waren von Spontini verworfen, wie C. M. v. Weber berichtet. Der Erfolg entsprach aber auch den Anstrengungen. Etwas Ähnliches in bezug auf Vollendung im Zusammenspiel, auf Durcharbeitung des Orchesters und seiner Schattierungen, Darstellung, Einheitlichkeit der ganzen Erscheinung des Dramas war in Berlin, ja wahrscheinlich in Deutschland, noch nicht gesehen worden, und die ganze Stadt schwamm in Entzücken — mit Ausnahme der Kreise, die das Heil der deutschen Oper nicht in welschem Pomp, sondern in wahrhafter Empfindung und nationalem Geist sahen, und die vier Wochen später Webers Freischütz eine Aufnahme bereiteten, die den Erfolg Spontinis fast übertraf. Und an dem grunddeutschen Wesen, das sich in diesem so anspruchslos auftretenden und so genial empfangenen Werk offenbart, sollte schließlich alle Pracht Spontinis zuschanden werden, denn der „Freischütz" lebt, nicht nur auf den deutschen Bühnen, sondern auch im deutschen

Volke, und die „Vestalin", der „Cortez", die „Olympia" sind tot.

Trotz des ungeheuren Erfolges, den Spontini auch als Leiter der Aufführung seiner „Olympia" errungen hatte, war er doch kein hervorragender Dirigent im eigentlichen Sinn: er war weniger — und mehr. Das Geheimnis seiner Wirkung lag auf der einen Seite in den unzähligen Proben, in der Strenge und Genauigkeit der Einstudierung, auf der andern in der Macht seiner Persönlichkeit. Technisch konnte er sich nicht mit anderen gewiegten Dirigenten, auch nicht mit den tüchtigen Handwerkern des Faches messen; er begann in Berlin sozusagen erst seine Laufbahn, denn in Paris hatte er nur knapp zwei Jahre die Italienische Oper geleitet und in Italien vielleicht nach alter Sitte bei der Aufführung seiner Opern am Flügel gesessen. In Berlin war er aber ganz auf sich allein gestellt, eigentlich ohne es nötig zu haben, denn sein Kontrakt sah nur eine Oberleitung vor, eine Beeinflussung der unter ihm tätigen Orchesterleiter. Das litt indessen sein Ehrgeiz nicht, und er übernahm von vornherein die Gesamtdirektion.

Der nüchterne Heinrich Dorn erkannte sehr bald, was Spontini zum vollkommenen Dirigenten fehlte. Seine eigenen Opern gingen wie am Schnürchen; es war darin ein Zusammenhalt, eine harmonische Verschmelzung der Vokal- und Instrumentalpartien, eine geistige Belebung jedes einzelnen Teiles, die das Publikum immer zur Begeisterung hinrissen. Aber zur Erreichung dieses Ziels brauchte er eine Legion von Quartett- und Orchesterproben: jeder einzelne der Mitwirkenden wußte bei der Aufführung die ganze Oper auswendig, wußte auch ganz genau, was Spontini wollte, und es war dann ganz gleich, wie er taktierte, ob er statt heraufzuschlagen herunterschlug oder umgekehrt, was sehr oft geschah — es verlief doch alles mit der größten Genauigkeit. Ein Rezitativ nach Spontinis Taktstock zu begleiten, würde, so meint Dorn, jedem andern Orchester außer der von ihm eingübten Kapelle unmöglich gewesen sein.

Sein Wesen beim Dirigieren war das eines Diktators.

Sobald er ans Pult trat, klopfte der Konzertmeister Möser mit dem Violinbogen an den blechernen Lampendeckel, zum Zeichen, daß alles bereit sei. Spontini, im moosgrünen Frack, mit einer Reihe Orden behängt, ergriff den großen, an den Enden mit elfenbeinernen Kugeln versehenen Taktstock aus Ebenholz, den er, wie Anton Seidl erzählt (Bayreuther Blätter 1900, S. 300) nur für Chöre und Aufzüge gebrauchte, während er sich für die Arien eines kleineren bediente, und hielt ihn in der Mitte, wie einen Marschallstab. „Wenn sein dunkelblitzendes Auge in rascher Wendung von links nach rechts den Blick aller gefangennahm, sein Arm mit dem Stabe sich hob und streckte und, eine Weile ruhend, sich zu vererzen schien: dann fühlte jeder, daß sein Wille hier unbedingt und ganz ausschließlich alle Mitwirkenden zu seinen Organen gemacht; alle zusammen waren ein Körper und er das beseelende Prinzip desselben. Man hat neben und nach ihm feinere, freiere, vielleicht geistreichere Direktion kennengelernt, entschiedener aus einem Guß gestaltende nicht . . . Bei den Proben ließ er nicht ab, bis jeder Geigenstrich, jeder Hauch der Bläser und Singenden, jede Bewegung auf der Bühne ganz vollkommen seiner Absicht entsprach und das Ganze wie ein aus Erz gegossener, zauberhaft belebter Körper vor ihm stand." (Marx.)

Was nur irgend von Schattierungen denkbar war, arbeitete er so heraus: „Forte wie ein Orkan, Piano wie ein Hauch" — je ne veux qu'un souffle, pflegte er bei solchen Stellen zu mahnen — „Crescendo, daß man unwillkürlich die Augen aufriß, Decrescendo von zauberisch ermattender Wirkung, Sforzando um Tote zu erwecken, und die verzwicktesten Rezitative, als wären sie von einem geschickten Klavierspieler begleitet." (Dorn.)

Bei dem „dunkelblitzenden Auge", das Marx auffiel, ist zu bemerken, daß Spontini äußerst kurzsichtig war, und dennoch, wie er Richard Wagner gestand, das Orchester nur durch den Blick seines Auges dirigierte. „Mein linkes Auge ist erste Violin, mein rechtes zweite Violin; um mit dem Blick zu wirken, muß man daher keine Brille

tragen, wie schlechte Dirigenten es thun, selbst wenn man kurzsichtig ist. Jch sehe nicht einen Schritt weit, und doch bewirke ich durch meine Augen, daß alles nach meinem Willen geht." Und dieser Wille war immer auf das Dramatische gerichtet, auf die Erfassung des Charakters der einzelnen Persönlichkeiten wie auf den Sinn des Ganzen. Es ist geradezu rührend, wenn wir hören, wie er nach einer Probe der „Vestalin" in Dresden auf das Hilfspersonal einsprach, das er für die eigentlich darstellenden Künstler hielt, um auseinanderzusetzen, was er beabsichtigt habe, und wie zur Verwirklichung dieser Absicht noch viele Proben nötig seien.

Das Dramatische suchte er selbst dann herauszuarbeiten, wenn es sich um eine Konzertaufführung seiner Opern handelte. Auf dem niederrheinischen Musikfest in Köln 1847 wurde der zweite Akt der „Olympia" aufgeführt, und leichtsinnigerweise hatte man den Komponisten eingeladen, die Sache zu leiten, woraus tausend Schwierigkeiten entstanden. Denn genau wie bei der Aufführung der „Vestalin" in Dresden machte er unerhörte Ansprüche und wollte zu seinen Gunsten das ganze Programm umwerfen. Aber wie er zu Werke ging, um den Mitwirkenden die dramatischen Charaktere klarzumachen, das aus den Mitteilungen eines Augenzeugen wie Heinrich Dorn zu erfahren, ist höchst fesselnd. Spontini wurde da, wie Richard Wagner, selbst zum Darsteller. Um der Sängerin der „Olympia" zur richtigen Auffassung zu verhelfen, machte er sich ganz klein und sagte, das Köpfchen seitwärts gedreht, mit der Miene jungfräulichster Unschuld: „Ich bin ja so ein arme Kind, ich weiß ja nicht,. wer meine Mutt ist." Und Sophie Schloß, die als Statira mitwirkte, fuhr entsetzt empor, als er sich ihr gegenüber riesenhaft auszudehnen suchte und die Augen weit aufriß, „denn Sie sein die Frau von dem groß Alexandre, und Sie sein dem Mörd auf die Spur und verfluch den Cassandre, weil er is gewees der Mörd". Solche Dinge konnten lächerlich wirken, wenn nicht die große Persönlichkeit des Komponisten und sein heiliger Ernst dahinter gestanden hätten. So, wie es war, übersah man hier wie anderswo das

Sonderbare und wurde gefesselt und angestachelt durch die Schöpferkraft eines Künstlers, der auch beim Nachschaffen originell blieb. Was nur irgend an charakteristischem Ausdruck in einem Werk, in einer einzelnen Stelle stak, das arbeitete er heraus. Mit äußerster Energie hielt er auf scharfen Rhythmus und bezeichnete die stark hervorzuhebende Note durch den Ruf „Diese!“. Bei der schaurig weichen Begleitungsfigur der Kantilene der Julia im Finale des zweiten Aktes der „Vestalin“ gelegentlich der Dresdener Aufführung entsprach der Klang nicht ganz seiner Vorstellung, und er erschreckte die hypochondrischen Greise am ersten Bratschenpult ungemein, indem er ihnen mit hohler Grabesstimme zurief: „Ist der Tod in den Bratschen?“

Doch nicht nur auf seine Opern erstreckte sich die Sorgfalt Spontinis; alles, was er aufführte, wurde mit gleich durchgreifender Aufmerksamkeit vorbereitet, denn über dem rücksichtslosen und kindisch eiteln Egoisten stand immer noch der Künstler, und das ist das Versöhnende in den zahllosen Ausschreitungen dieser starken Natur, deren Glaube an sich und seine Sendung schließlich, wie Wagner sagt, in einen gespenstigen Aberglauben ausartete. Wenn auch die eigenen Werke im Spielplan der Berliner Oper vorherrschten, so führte er doch in jedem Winter vier oder fünf Glucksche Opern, drei oder vier von Mozart, Beethovens „Fidelio“, Cherubinis „Wasserträger“ und „Lodoiska“ auf, selbst Webers „Freischütz“ und Spohrs „Jessonda“, deren Wesen ihm doch meilenfern lag, ließ er nicht beiseite liegen. Seine Verehrung für Mozart war unbegrenzt, die zärtliche Liebe und das eindringende Verständnis, das er dem Schaffen dieses Genies entgegenbrachte, gehören zu seinen sympathischsten Zügen. Als er einst in einer Gesellschaft die künstlerischen Erfordernisse musikalisch-dramatischer Werke auseinandergesetzt hatte, und als darauf der Hausherr das Glas ergriff und die Anwesenden aufforderte, auf Spontini, der alle diese Bedingungen in sich vereinige, zu trinken, fiel er rasch ein: „Nur einer hat das wirklich vermocht, Mozart, und zu dessen Andenken erheben wir uns.“ Und beim Einstudieren des

„Don Giovanni" überraschte er das Solopersonal durch eine Anzahl ganz neuer Anweisungen und Ausdeutungen, klopfte zum Beispiel im ersten Finale bei der Stelle „tutto, tutto già si sa" ab und erläuterte, daß die Achtel wirklich nur als Achtel mit nachfolgender Pause gesungen werden müssen, nicht nach dem üblichen Schlendrian als Viertel, „denn wenn auch die einzelnen Noten des gebrochenen Dreiklangs den bestimmten Entschluß zur Bestrafung des Bösewichts anzeigten, so müsse eben durch die abgestoßene Achtelbewegung zugleich die Furcht vor dem übermütigen Feinde ausgedrückt werden." Eine einzige solche Bemerkung zeigt, wie gründlich er in den Geist der Mozartischen Musik eingedrungen war und mit wie lebendigem Nachfühlen hier intuitiv der Künstler den Künstler verstand.

Und es erscheint als eine tragische Schickung, daß gerade bei der Direktion dieses Werkes das Berliner Publikum seine Rache an ihm kühlte. Er war der erste, der Mozarts Meisterwerk den Parisern vollständig und stilrein aufgeführt hatte, und als durch sein herrschsüchtiges und herausforderndes Benehmen, sowie durch die übertreibenden Hetzereien gewisser Pressevertreter die Stimmung der Berliner zu wahrer Wut gegen Spontini aufgepeitscht war, da trat er nach längerer Pause wieder an das Dirigentenpult, um mit einer Aufführung des „Don Giovanni" dem Publikum noch einmal zu Gemüte zu führen, was er künstlerisch zu bedeuten habe. Aber er wurde mit solchem Getöse, mit Zischen und Pfeifen empfangen, daß er den Taktstock niederlegen mußte und durch eine Hintertür das Theater verließ. Damit hatte seine Tätigkeit in Berlin ihr Ende gefunden. Für die Berliner aber wird dieser Tag ein Schandmal bleiben, denn was man auch gegen Spontini vorbringen mag — ein großer Künstler war er, und eine zwanzigjährige Tätigkeit, welche die glänzendste Zeit der Berliner Oper herbeigeführt hatte, durch einen Skandal zum Abschluß zu bringen, bleibt in jedem Fall eine niedrige Handlung.

Spontinis Nachfolger als Generalmusikdirektor wurde 1842 Jakob Meyerbeer. Als Sohn eines begüterten jüdischen

Bankiers in Berlin hatte er die sorgfältigste Erziehung genossen, und auch seine reichen musikalischen Talente waren bei den besten Lehrern ausgebildet worden, zuletzt durch den wunderlichen Heiligen Abt Vogler in Darmstadt. Zuerst erregte er als Klaviervirtuose Aufsehen, nachdem zwei deutsche Opern und eine Kantate ziemlich spurlos vorübergegangen waren, dann aber ging er nach Italien und schrieb dort Opern ganz im italienischen Stil, mit denen er auch ziemlich bedeutende Erfolge hatte. Zum großen Ärger Webers, der sein Mitschüler bei Vogler war und der sich zu Lobe darüber beklagte, daß er „nach dem ‚Jephtha', der ganz deutsch und gründlich gearbeitet ist", alle das „verfluchte Zeug" schrieb, nur um der „elenden Mode zu huldigen und in Italien den Beifall einer Masse zu ernten, die er verachten sollte". Meyerbeer wandte sich dann nach Paris, durchtränkte sich dort noch mit dem Geist der französischen Musik und schrieb nach langer Pause seinen bereits oben erwähnten „Robert der Teufel", der wie eine Bombe einschlug. Hier war in der Tat alles vereinigt, was sich an musikalischen und szenischen Effekten nur erdenken ließ: die buntesten Farbenmischungen, die grellsten Gegensätze in der Gruppierung, in der Verwendung der Instrumente, blendende Bühnenbilder — und das alles an ein wahnsinniges Stück verschwendet. Meyerbeers erfinderische Phantasie quillt rein und üppig, aber seine Musik ist heimatlos, sie gehört weder nach Deutschland, noch nach Italien oder Frankreich, obwohl (oder weil) sie Elemente aller drei Nationen in sich aufgenommen hat, ihr fehlt auch Seele und Gemüt, kurz alle Eigenschaften, die erwärmen und zum Mitfühlen zwingen könnten, sie ist nur ein Feuerwerk für die Sinne. Aber die große Menge war begeistert und nicht nur sie, auch gute Musiker wurden in Bann geschlagen, während andere wieder sich entrüstet von dieser eiskalten Mache abwendeten.

Der Charakter der Meyerbeerschen Musik ist sich immer gleich geblieben, auch in den fünf Jahre später aufgeführten „Hugenotten" (1836) und im „Propheten" (1849), nur die

Stoffe haben gewechselt, und diese Stoffe hat immer der Bühnengewerbler Scribe mit taschenspielerischer Gewandheit angefertigt. Schon daß er solche dramatischen Gaukeleien in Musik setzen konnte, beweist, wie wenig laut Meyerbeers künstlerisches Gewissen schlug. Um so seltsamer berührt es dann, wenn wir hören, welche peinliche Sorgfalt er auf die Ausarbeitung der Musik verwandte, wie er nicht ruhte, bis alles genau die Gestalt angenommen hatte, die ihm wünschenswert erschien. Lieber erlegte er 30000 Francs Versäumnisstrafe, ehe er die Hugenotten unzufrieden aus der Hand gab, lieber bezahlte er aus der eigenen Tasche einen guten Flötisten, ehe er eine heikle Stelle von einer ungeeigneten Kraft ausführen ließ. Das sieht aus wie tiefer künstlerischer Ernst und war doch leider nur Erfolgsucht. Nicht darauf kam es Meyerbeer an, ein Kunstwerk aus ganz reinen Trieben zu gestalten, ein Gebilde seiner Einbildungskraft solange zu formen, bis es seinem Willen genügte, unbekümmert darum, was die Welt dazu sagen würde, sondern sein Bestreben war gerade darauf gerichtet, die Welt zu befriedigen und ihren Willen zu erfüllen. Darum konnte er es über sich gewinnen, dem Vorsteher der Pariser Berufsklatscher und Beifallsanreger eine beratende Stimme einzuräumen, darum war er zwar ein großer Könner, aber kein großer Künstler, denn sein Wahlspruch lautete: Erfolg, Erfolg um jeden Preis!

Die „Hugenotten" wurden 1842 in Berlin aufgeführt und sie hatten es dem König Friedrich Wilhelm IV. so angetan, daß er, wie gesagt, Meyerbeer zum Generalmusikdirektor ernannte. 1843 trat er seine Stellung mit einer Neueinstudierung von Glucks Armide an (14. März), dann folgten die „Hugenotten" unter seiner Leitung, und am 28. Juni brachte er Spohrs „Faust". Die Tätigkeit an der Oper dauerte für Meyerbeer indessen nur wenige Jahre, später beschränkte er sich auf die Leitung der Hofkonzerte.

Er war nichts weniger als ein wirkliches Direktionstemperament, sagte sogar selbst, daß er unfähig sei, dem Orchester gegenüber die nötige Entschiedenheit aufzubrin-

gen, um alles nach seinem Willen zu lenken. Immerhin wußte er sich zu behaupten und brachte trotz seiner Weichheit und Schmiegsamkeit recht gute Aufführungen zustande. Nach der Einstudierung der Armide heißt es in der „Vossischen Zeitung“: „Die Leitung war in der Tat überraschend, durchweg belebte ein frischer Geist und ein dem Werke entsprechender Kunstsinn Bühnenpersonal und Orchester, und schwerlich dürfte jemals ein richtigeres Verhältnis zwischen beiden herzustellen sein, als es Herrn Meyerbeer gelungen ist; nirgends herrschte die Instrumental-Partie über den Gesang, und dennoch gingen auch nicht die kleinsten Effekte derselben verloren; sie blieb selbst in solchen Szenen, wo sie bei weitem selbständiger als anderswo auftritt, ein integrirender Theil des Ganzen und dem Gesange untergeordnet, um ihn zu heben. Solche Wirkungen hervorzubringen hängt aber, wie man wohl annehmen könnte, nicht einzig und allein von der Direktion des Orchesters ab, denn wäre dies der Fall, so hätte jeder andere Direktor von jeher leicht die gleiche Wirkung hervorbringen können; nein, die Aufgabe ist ungleich schwieriger, und durch ihre vollkommene Lösung zeigte Herr Meyerbeer seine große Meisterschaft als Direktor; die Aufgabe erheischt eine vollständige Kenntniß der verschiedenen Singstimmen und ihrer Wirkung, ein tiefes Eindringen in die Kunst des Gesanges und endlich die nur hierauf zu gründende Fähigkeit, die Gesangspartien mit Effekt einzustudieren.“

Diese Kritik rührt von Rellstab her, dem glühendsten Feind Spontinis, demjenigen, der am meisten dazu beigetragen hat, die Bevölkerung Berlins gegen ihn aufzuhetzen, man könnte also vielleicht glauben, seine Belobigung Meyerbeers sei ein Parteikniff, um ihn gegen den verhaßten Italiener auszuspielen. Aber auch von anderer Seite wird Meyerbeers Orchesterleitung sehr gerühmt, so hebt die „Spenersche Zeitung“ hervor, daß er ein fremdes Tonwerk wie seine eigene Schöpfung und in würdigster Gestalt aufgeführt habe, auch die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ zeigt sich äußerst befriedigt von den richtigen Zeitmaßen,

der „Präzision und feinen Nüancierung des Vortrags" und bei einer anderen Gelegenheit bemerkt selbst Berlioz, daß eine Aufführung der Hugenotten unter Meyerbeer „prächtig schön, vollkommen nüanciert und selbst in den schwierigsten Stellen unvergleichlich klar und praezis" war. Die Orchesteraufstellung wurde von Meyerbeer etwas geändert: er rückte die Bässe mehr in die Mitte und diese Anordnung bewährte sich sehr gut. Auch über seine Einstudierung von Spohrs „Faust" lauten die Urteile durchaus günstig, die Wiedergabe sei klar und bestimmt gewesen infolge der ruhigen Bewegungen, die doch nicht den feurigen Fluß des Ganzen gehemmt hätten, und dergleichen mehr hören wir. Es ist also anzunehmen, daß Meyerbeer trotz wenig ausgeprägter Neigung kraft seiner großen Intelligenz, seines feinen Geschmacks und seiner Gewissenhaftigkeit das Amt des Dirigenten in allen Ehren ausgefüllt hat.

Es mögen nun noch einige der kleineren Geister erwähnt werden, die den eigentlichen Alltagsbetrieb der Oper und der Konzertmusik ehrlich und treu besorgten, mehr oder weniger „göttliche Philister", um einen Ausdruck Riehls zu gebrauchen, wobei auf das Beiwort göttlich kein Nachdruck gelegt werden soll. Auch nur eine annähernde Vollständigkeit zu erreichen, kann mir nicht in den Sinn kommen, denn das würde dies kleine Buch zu einem Lexikon anschwellen lassen; nur der Typus soll festgestellt werden.

Dieser Typus findet sich in Heinrich Dorn ziemlich rein ausgeprägt. Der Ostpreuße Dorn ist in weiteren Kreisen durch seine Berührungen mit Richard Wagner bekannt geworden: in Leipzig, wo er schon 1830 als „besonders gewandter Musiker und witziger Lebemann" bekannt war, dirigierte er Wagners Ouvertüre, in der ein alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag das Publikum so heiter stimmte, mit dem Gewandhausorchester, und 1831 an gleicher Stelle eine andere Ouvertüre Wagners zu Raupachs „König Enzio". In Riga trafen beide 1837 wieder zusammen. Die Umstände, die zu einem Bruch zwischen ihnen führten,

werden von Wagner (Mein Leben, I. S. 186 ff) und von Dorn (Aus meinem Leben, I. Folge. 1870) ebenso verschieden dargestellt, wie ihre Wiederbegegnung in München 1865. Ich kann auf diese Verhältnisse hier nicht näher eingehen; wer Anteil daran nimmt, wird durch Vergleichung beider Schilderungen sich ein eigenes Urteil bilden müssen. 1849 bekam Dorn als Nachfolger Otto Nicolais die Kapellmeisterstelle am Berliner Opernhaus, die er zwanzig Jahre lang innehatte. Sein Gehör und Gedächtnis waren ausgezeichnet; nicht der kleinste Fehler entging seiner Aufmerksamkeit und ein drohender Blick traf den Übeltäter, der sich im Zwischenakt dann noch auf beißende Bemerkungen gefaßt machen mußte. Musiker, die noch unter Dorn gespielt haben, wissen von dem drastischen Witz solcher Randnoten manches zu erzählen, was seiner Derbheit wegen zur Mitteilung nicht geeignet ist. Dorns Haltung beim Dirigieren war von der größten Ruhe, durch kurze Bewegungen des Taktstockes, durch leise Wendungen des Kopfes gab er jeden Einsatz, jede Schattierung an, und für seine unverrückbare Tüchtigkeit spricht am besten die Tatsache, daß der gewiß sehr anspruchsvolle Spontini ihm letztwillig seinen Taktstock vermachte.

Über die anderen Berliner Dirigenten, über Wilhelm Taubert, den Nicolai als „furchtbar neidisch“, Wagner als „sehr talentlos und sehr eitel“ bezeichnete, über den intelligenten, vielgewandten und vielgewanderten Carl Eckert, der zum größten Ärger Dorns 1869 an seine Stelle gesetzt wurde, über den glänzenden Klavier- und Orgelspieler Robert Radecke mag ich ausführlicher nicht reden. A. Weißmann hat von ihnen und ihren Zeitgenossen in seinem trefflichen Buch „Berlin als Musikstadt“ (Schuster und Loeffler, 1911) alles Wissenswerte mitgeteilt, dort wolle man es nachlesen. Nur des wackern Bilse sei noch gedacht, der, glücklicher als Liebig, mit einer gut geschulten Kapelle Symphoniekonzerte veranstaltete und die Berliner Musikfreunde mit manchem neuen Werk bekannt machte. So führte er, um nur eins zu nennen, am 14. April 1871 auch Richard Wag-

ners Kaisermarsch zum erstenmal in Deutschland auf. Er dirigierte immer mit dem Gesicht dem Publikum zugewendet, und ich werde nie das leise, triumphierende Zucken um seinen Mund vergessen, wenn ihm irgend ein vorher berechneter Effekt gelang, wenn z. B. bei dem jähen und gewöhnlich überstark gespielten Fortissimoschlag nach der Einleitung der Oberonouvertüre oder im Andante der Paukenschlagsymphonie einige unvorbereitete Zuhörer erschreckt zusammenfuhren. Auch Bilses populäre Konzerte, in denen neben Tänzen „gediegenere" Stücke gespielt wurden, erfreuten sich großer Beliebtheit. Mütter und Töchter saßen da mit Strickstrumpf und Häkelarbeit bei Bier oder Kaffee, und junge Männer, die Anschluß suchten, waren wohl gelitten. Manch zartes Band wurde hier geknüpft; schlechte Menschen nannten deshalb diese Konzerte „Heiratsabende".

Den Durchschnitt der deutschen Kapellmeister um die Mitte des 19. Jahrhunderts kennzeichnet Richard Wagner als „sicher, streng, despotisch und namentlich grob", und nennt Friedrich Schneider, den Komponisten des seinerzeit sehr angesehenen Oratoriums „Das Weltgericht" als „letzten dieser Gattung". Diese Charakteristik ist natürlich, wie sehr vieles, was Wagner sagt, cum grano salis zu nehmen, denn er selbst muß gestehen, daß der alte Kapellmeister [Joseph] Strauß in Karlsruhe (wo später Dessoff so ersprießlich wirkte) seinen Lohengrin recht gut aufführte. Die Leitung des Orchesters war „präziser und kräftiger nicht zu denken; man sah, ihm gehorchte alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdiger Weise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt, als verschleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt". Strauß scheint also auch zu den von Berlioz genannten, schnell spielenden deutschen Dirigenten gehört zu haben. Ähnliche gute Eindrücke erhielt Wagner von einer Lohengrin-Aufführung unter H. Esser in Wien.

Dort wirkte seit 1851 an der Spitze der „Gesellschaft der Musikfreunde" der junge, ehrgeizige und gewandte Joseph Hellmesberger, der schon 1850, vor seiner eigentlichen Ernennung, zum erstenmal Schuberts C-dur-Symphonie aufgeführt hatte (1828 war sie geschrieben worden!) und der 1857 auch mit den „Préludes" den Orchesterkomponisten Liszt in Wien einführte. Auch als Geiger und Quartettspieler sehr gefeiert, gab er den Gesellschaftskonzerten neuen Aufschwung, verbesserte das Orchester durch Ausmerzung der Dilettanten, wurde aber an spezifischer Dirigentenbegabung weit von Johann Herbeck übertroffen, der 1859 an seine Stelle trat. Herbeck hatte nach Ferdinand Hiller ein so fabelhaftes Gedächtnis, daß sich ihm eine beliebige Partitur, die ihn gerade beschäftigte, Seite für Seite wie eine Photographie einprägte; über die größten Orchestermassen übte er mit Auge und Arm eine wahrhaft „demagogische Gewalt" aus, war von intensivstem musikalischen Gefühl erfüllt und vermochte in den Geist der verschiedenartigsten Musikwerke einzudringen und ihren Gehalt deutlich darzulegen. Infolge seiner großen Fähigkeiten wurde er zur Überraschung von ganz Wien 1866 zum ersten Hofkapellmeister ernannt. Die von Nicolai gegründeten Philharmonischen Konzerte wurden 1854 von Eckert wieder aufgenommen und nach dessen Weggang von Otto Dessoff fortgeführt. Der Leipziger Künstler vermochte sich nach Hanslick der süddeutschen Art nicht recht anzupassen, wenn er den Wienern auch durch seine ganze Persönlichkeit Achtung abnötigte. Seine „kaltblütig-exakte" Direktionsführung stach von der warmen Sinnlichkeit der Wiener Musiker gewaltig ab, aber seine Gewandtheit und Sicherheit imponierte. Er wirkte später in Karlsruhe und Frankfurt am Main.

Der Hauptschauplatz von Ferdinand Hillers Tätigkeit ist Köln, wo er seit 1850 als Städtischer Musikdirektor angestellt war. Seine Anfänge als Orchester-Dirigent fallen nach Leipzig. Er hatte dort einen Winter lang Mendelssohn vor dem Gewandhausorchester vertreten, hatte den Taktstock wacker geschwungen und dabei einmal beinahe einem

Bratschisten sein Instrument zerschlagen, konnte sich aber als Neuling nach dem erfahrenen Mendelssohn nicht behaupten und ließ sich dann einige Jahre in Dresden nieder. Dort machte er ein „angenehmes Haus", das namentlich von der polnischen Kolonie durch Vermittlung seiner Frau, einer, wie der boshafte Wagner sagt, „außerordentlich polnischen Jüdin, die sich mit ihrem Manne zugleich, und noch dazu in Italien, protestantisch hatte taufen lassen, zu einem beliebten Vereinigungspunkt erwählt wurde." Nach kurzer Direktionszeit in Düsseldorf ging Hiller, wie gesagt, nach Köln und kam dort zu hohem Ansehen. Ein kurzes Intermezzo in Paris als Dirigent der italienischen Oper scheint nicht sehr glücklich abgelaufen zu sein, man sagte ihm dort, er führe das Orchester wie ein österreichischer Oberst seine Panduren, womit angedeutet werden sollte, daß er den Sängern nicht genügend nachgebe. Wasielewski, der das nacherzählt, berichtet auch über sein langsames Zeitmaß bei Händels Alleluja, das den Konzertmeister David zu der Bemerkung veranlaßte, wenn Hiller so weiter dirigiere, werde das Stück erst beim nächsten Musikfest zu Ende sein. Ein andermal schlug er, um die Anfangsnoten von Beethovens c-moll-Symphonie recht gut zusammenzubringen, zwei Takte leer voraus. Das bewährte sich bei der Probe, bei der Aufführung aber hatte ein Teil des Orchesters die Abmachung vergessen und setzte zu früh ein, so daß Hiller abklopfen und von vorn beginnen mußte. Durchaus beizustimmen ist den Grundsätzen, die er in seinem Aufsatz „Über das Auswendig-Dirigieren" ausspricht. Er verlangt, daß der Leitende und die in schöner Freiheit sich Unterordnenden nur e i n e m höheren Zweck dienen sollen: dem, das ihnen anvertraute musikalische Bild in das rechte Licht zu bringen. Je mehr sie als Individuen vor den Zuhörern verschwänden, desto besser. Nichts sei falscher, als wenn ein Dirigent die Stelle eines Virtosen übernehme und auf seine Persönlichkeit, seine eigenartige Leistung die Aufmerksamkeit des Publikums zu leiten suche. Diese Forderungen erscheinen uns selbstverständlich, die Erfahrung lehrt aber, daß sie es durchaus

nicht sind. Das Auswendig-Dirigieren braucht man im übrigen nicht so unbedingt abzulehnen, wie Hiller es tut; es gibt in der Tat Persönlichkeiten, die sich so vollkommen mit einem musikalischen Kunstwerk durchtränken können, daß nicht nur die Aufführung, sondern selbst die Einstudierung ohne Zuhilfenahme der Partitur als selbstverständliche Folge dieser geistigen Besitzergreifung erscheinen.

In Leipzig begegnen wir dem „gemütlichen, dicken Pohlenz", von dem Wagner mit herablassendem Spott berichtet. Es muß ja freilich komisch gewirkt haben, wenn nach den ersten drei Sätzen von Beethovens neunter Symphonie, die nach alter Sitte durch den Konzertmeister Matthäi vom ersten Geigenpult aus geleitet wurden, vor Anfang des Schlußsatzes, wo der Gesang einzusetzen hatte, Pohlenz „mit einem sehr ansehnlichen blauen Stabe" erschien, um die Direktion dieses rätselvollen Teils zu übernehmen, wobei er Schweiß und Blut schwitzte. Von andern Seiten wird übrigens Pohlenz als ein höchst gewissenhafter Musiker bezeichnet, der das Orchester in musterhafter Ordnung hielt. Durch Mendelssohn wurde er natürlich tief in den Schatten gestellt. Mendelssohns Nachfolger als Leiter der Gewandhauskonzerte — nur ganz kurze Zeit hatte Niels W. Gade eine Art Interregnum geführt — und zugleich Theaterkapellmeister wurde Julius Rietz, ein Jünger Mendelssohns, der Richard Wagner später, als er Kapellmeister in Dresden geworden war, durch seine Zusammenstreichung und Aufführung der „Meistersinger" so empörte, da er „das von ihm vermutete Haupttempo in stemmig-steifer Vierviertelligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte". Rietz war ein sehr genauer Dirigent, hatte ein fabelhaftes Gehör, dem selbst im stärksten Orchesterspiel kein falscher Ton entging, brachte alle Einzelheiten deutlich und klar heraus, ließ jedoch Poesie und höheren Phantasieschwung vermissen. Seine rauhen Sitten, eine gewisse Bärbeißigkeit des Wesens, eine Neigung zu bissigen Bemerkungen, die Härte und Strenge seines Gesichtsausdrucks machten ihn nach Wasielewski bei seinen Untergebenen gefürchtet, während seine

Tüchtigkeit und die unverrückbare Zuverlässigkeit seiner Direktionsführung ihm allgemeine Achtung eintrug.

Von den drei Gebrüdern Lachner ist Franz weitaus der bedeutendste, denn dieser urkräftige und musikalisch kerngesunde Oberbayer, der in Wien die ersten Schritte in der Laufbahn des Kapellmeisters tat, und sich dort mit Franz Schubert innig befreundete, war nicht nur ein hervorragender Dirigent, sondern leistete auch als Komponist Vortreffliches. Leider sind heute seine Kammermusiken und Orchesterwerke, unter denen die Suiten einen Ehrenplatz einnehmen, nebst so manchem andern aus jener Zeit vergessen, ein Unrecht, das kaum wieder gut gemacht werden wird, denn man ist ja in Deutschland immer viel eher geneigt, gleichgültige fremde Werke aufzuführen, als beachtenswerte einheimische. Franz Lachner fand sein eigentliches Tätigkeitsfeld in München, wo er seit 1836 als Hofkapellmeister angestellt war. Das Orchester wurde durch ihn in einer geradezu vorbildlichen Weise geschult, nur durch seine grundlegende Arbeit ist es Hans von Bülow möglich gewesen, Wagners „Tristan und Isolde" und „Meistersinger" so mustergültig aufzuführen, wie es 1865 und 1868 geschah. Noch heute ist in München durch Überlieferung das Andenken an seine warmblütige und von starkem Gefühl getragene Orchesterführung lebendig. Wenn ich jetzt noch Peter Joseph von Lindpaintner nenne, der seine Stuttgarter Kapelle so vorzüglich eingeübt hatte, daß Mendelssohn wie Berlioz von ihren Leistungen höchst befriedigt waren, und etwa den Frankfurter Guhr, über den Riehl so unterhaltend zu plaudern weiß, dann ist die Ruhmeshalle der ausgezeichneten Mittelmäßigkeiten etwa abgeschlossen. Es wäre unrecht, sie zu mißachten oder sie, wie Richard Wagner es getan, mit billigem Spott zu bedenken, denn ihre fleißige Arbeit ist für die Musik so nötig, wie der Pflug für den Acker; sie hat den Boden bereitet, daß er fähig geworden ist, neue Kunstsaat aufzunehmen und zur Reife zu bringen.

BERLIOZ — LISZT — WAGNER

In jeder Kunstepoche laufen sehr verschiedene Strömungen nebeneinander her, nicht immer friedlich, denn da alle Vertreter irgendeiner Geschmacksrichtung ihre Meinung für die allein richtige zu halten pflegen, so müssen notwendigerweise aus solchem Widerstreit Reibungen und Kämpfe hervorgehen. Und da in der Musik keiner dem Gegner mit mathematischer Schärfe beweisen kann, daß er selber recht und der andere unrecht hat, so pflegen gerade hier solche Kämpfe besonders heftigen Ausdruck anzunehmen. So geschah es auch in der Instrumentalmusik und in der Oper während der ersten beiden Drittel des 19. Jahrhunderts. Auf der einen Seite entstehen Bestrebungen, die darauf hinzielen, die Musik zur Trägerin poetischer Vorstellungen zu machen und ihre Ausdrucksmöglichkeit so zu steigern, daß sie nicht nur Gefühlsverläufe, sondern unter Umständen auch Vorgänge des wirklichen Lebens darstellen könne. Ansätze zu solcher Programmmusik sind ja ziemlich so alt, wie die Tonkunst selbst, aber jetzt wird diese Richtung mit ganz besonderer Entschlossenheit verfolgt, und die Anstöße dazu kommen aus Frankreich: von Berlioz und Liszt. Anderseits hatte schon Carl Maria von Weber den Versuch gemacht, die durch melodische Üppigkeiten entartete Oper ihrer wahren Bestimmung, ein musikalisches Drama zu sein, wieder zuzuführen, und mit noch größerer Tatkraft und besonderer genialischer Eignung brachte nun Richard Wagner dieser Aufgabe ihre Lösung. Die einfachsten menschlichen Verhältnisse, die ursprünglichsten seelischen Bewegungen und Entwicklungen werden die Grundlagen seiner Dichtungen, und diese wieder erzeugen eine Musik, die, auf unerhört neue Ausdrucksmittel gestützt, die Handlung trägt und durchleuchtet und ihr paßt, wie ein gutsitzendes Gewand. Zufällig haben diese drei Meister auch für die Kunst des Dirigierens eine besondere Bedeutung.

Hector Berlioz ist eine Unwahrscheinlichkeit. In allem: in seiner Erscheinung, in seinem Leben, in seiner Kunst.

Sein Freund Legouvé schildert ihn, wie er mit einem wahren Regenschirm von Haaren über dem Kopf in eine Freischützaufführung Proteste hineinschreit, und Heine bedauert, daß er sich diesen Haarwall später hat abschneiden lassen. Er kommt nach Paris, um Medizin zu studieren, glüht aber für die Musik und setzt sich gegenüber tausend Hemmungen durch, wird Schüler des Conservatoires, ist immer im Widerstreit mit den Lehrern, namentlich mit Cherubini, immer Revolutionär, immer von eigenen Vorstellungen besessen, und gewinnt schließlich nach mehreren vergeblichen Versuchen den Rompreis. Seine Pariser Geliebte wird ihm untreu — da kauft er zwei Doppelpistolen und will von Italien nach Frankreich, um sie, ihre Mutter, sich selbst zu erschießen, doch in Nizza fällt ihm ein, daß es eigentlich schade um sein kostbares junges Leben sei und er kehrt reuig in den Schoß des Institut de France zurück. In Rom langweilt er sich, in der Provinz langweilt er sich, bei seinen Eltern, seinen Verwandten kommt er um vor Sehnsucht nach Paris. Das ist seine große Liebe, das ist die Leidenschaft, die neben seiner Kunst in ihm brennt, und Paris wird der Boden, auf dem er ringt und kämpft, wo er seine ersten Erfolge hat. Um sich durchzusetzen, scheut er kein Mittel und keine Anstrengung; er hungert, er schreibt selbst die Stimmen seiner Partituren aus, schlägt für sich die Reklametrommel, ein Instrument, das er mit Meisterschaft handhabt, mißbraucht sein Amt als Kritiker in der schamlosesten Weise — und hat in dem heißgeliebten Paris doch immer nur Augenblickserfolge. Erst das Ausland, besonders Deutschland, brachte ihm eine höhere und dauernde Schätzung entgegen, aber der Abglanz hiervon warf nur schwache Lichter nach Frankreich hinein, und erst nach seinem Tode haben einige seiner Werke (nicht etwa alle!) dort festen Fuß gefaßt.

Dieser seltsamste Künstlergeist, der immer an den Endpunkten der Stimmungen haftet, himmelhoch jauchzt oder zu Tode betrübt ist, spiegelt sich natürlich auch in Berlioz' Schaffen wieder. „Seine Geistesrichtung ist das Phantastische, nicht verbunden mit Gemüt, sondern mit Sentimentalität;

er hat große Ähnlichkeit mit Callot, Hoffmann und Gozzi" — so kennzeichnet ihn Heine ganz treffend, und Lobe ruft aus: „Was für ein wildes Wesen . . . wohnt in dem kleinen, schmächtigen Berlioz, dem musikalischen Höllenbreughel". Was den Musikern damals als ungeheuerlich kühn erschien, das empfinden wir heute als ziemlich harmlos, denn wir sind inzwischen an ganz andere Dinge gewöhnt; es springt uns stärker in die Augen, was ihn mit französischer Art verbindet, als was ihn von ihr trennt, aber bisweilen überrascht uns auch jetzt noch die Größe des Entwurfs und die Kraft des Ausdrucks, wie bei manchen Sätzen im „Requiem" oder dem „Marsch zum Richtplatz" der „Symphonie fantastique". Vor allem aber fesselt bei ihm die Art der Orchesterbehandlung. Hier liegt seine stärkste Begabung, in der Mischung der Orchesterfarben, in der Erfindung neuer Klangzusammenstellungen und eigentümlicher instrumentaler Schattierungen zeigt er wahrhaft schöpferische Genialität.

Es ist eigentümlich, daß Berlioz, der im Überschwang und in Überspannungen lebt, ganz kühl und nüchtern wird, sobald er auf das Technische seiner Kunst zu reden kommt. Darin zeigt er sich durchaus als Franzosen, die immer auf die Vollendung des rein Handwerklichen in der Musik den größten Wert gelegt haben. In seiner Instrumentationslehre warnt er ausdrücklich vor Übertreibungen in der Modulation und Instrumentierung und meint: „Es ist viel Zeit nötig, den Mittelweg in der Musik zu finden, und noch mehr, um auf ihm gehen zu lernen."

Für die englische Ausgabe der Instrumentationslehre schrieb Berlioz 1855 einen Anhang, „Der Dirigent", worin er seine Ansichten über diese Kunst sowie Anweisungen für ihre Ausübung niedergelegt hat. Manches, was wir hier lesen, ist bereits aus dem Brief an Ferrand in den „Memoiren" (II, 216 f.) bekannt und vieles erscheint so selbstverständlich, daß wir darüber lächeln müßten, wenn nicht die besonderen, damals namentlich in Frankreich herrschenden Zustände zu berücksichtigen wären. So stellt er die Forderung, der Orchesterleiter solle nach der Partitur dirigieren

und sie auch lesen können. Dazu muß man wissen, daß an der großen Oper sowohl wie an den übrigen Pariser Theatern die Dirigenten nur eine Stimme, den „Violon conducteur", auf dem Pult liegen hatten. In dieser Stimme stand oben die erste Violine, unten auf einem zweiten System der Baß und dazwischen ein Auszug der andern Orchesterstimmen, sowie die wichtigsten Einsätze des Vokalparts. Selbst ein Dirigent wie Habeneck bediente sich nur einer Violinstimme, in der die Haupteinsätze durch rote Kreuze angedeutet waren.

Bezeichnend für den Stand der Dirigierkunst in Frankreich vor etwa 1850 ist auch der Umstand, daß Berlioz sich entschieden gegen das laute Taktschlagen wendet: es sei das eine Barbarei. In bezug auf das Zeitmaß empfiehlt er den Komponisten genaue Metronombezeichnungen und den Kapellmeistern genaue Beobachtung dieser Vorschriften, denn die allgemeinen Angaben: Allegro, Largo und so weiter, seien ebenso unsicher wie der Instinkt des Orchesterleiters. Natürlich dürfe der Taktschlag des Metronoms nicht regelmäßig beibehalten werden, das würde dem Vortrag den Stempel eisiger Kälte und Steifheit aufdrücken, aber zur Feststellung der Anfangsbewegung sei der Zeitmesser ein gutes Mittel. Damit stellt sich Berlioz in einen schroffen Gegensatz zu Wagner, der die richtige Erfassung des Melos geradezu als die Hauptaufgabe des Dirigenten bezeichnet. Man erinnert sich hierbei gern der Geschichte, die Berlioz in seinen Memorien erzählt, wo er seines römischen Aufenthalts und des Zusammenseins mit Mendelssohn gedenkt. Der hatte gesagt: „Ein Musiker, der bei dem Anblick eines Musikstückes nicht sofort seine Bewegung errät, ist ein Stümper". Aber als ihm später Berlioz seine Lear-Ouvertüre vorlegte und er sie auf dem Klavier spielen wollte, bat er ihn doch um sein Tempo, worauf denn Berlioz an jenen Ausspruch erinnerte. Das beweist natürlich gar nichts gegen Mendelssohn. Er hatte grundsätzlich gewiß recht, und wenn er von Berlioz eine Anweisung erbat, so konnte dies einerseits Höflichkeit bedeuten, anderseits aber auch darauf zu-

rückzuführen sein, daß Mendelssohn dieser Art der Musik ganz verständnislos gegenüberstand.

Weiter verlangt Berlioz, der Wille des Dirigenten solle allein für die Auffassung und Aufführung eines Stückes maßgebend sein, jede selbständige Betätigung der einzelnen Musiker sei zu verwerfen, und darin wird ihm gewiß niemand widersprechen wollen. Dann tadelt er die von ihm besonders in Deutschland bemerkte Gewohnheit, nur mit dem ganzen Orchester und Chor zu proben, und empfiehlt dringend Teilübungen. Wie peinlich er darin verfuhr, sehen wir aus seiner Beschreibung der Vorbereitungen zu einem großen Konzert, das bei Gelegenheit der Industrieausstellung in Paris stattfand (1844). Er hielt hier folgende Teilproben ab: 1. die Geigen, 2. die Bratschen und Violoncelli, 3. die Kontrabässe, 4. die Holzbläser, 5. das Blech, 6. die Harfen, 7. das Schlagzeug, 8. die Frauen und Kinder des Chors, 9. die Männer des Chors. Das Programm dieses Konzertes ist so ungeheuerlich dumm und unkünstlerisch, daß es abgedruckt zu werden verdient: Ouvertüre zur Vestalin (Spontini), das Gebet aus der Stummen von Portici (Auber), Scherzo und Finale aus Beethovens c-moll-Symphonie, das Gebet aus Moses (Rossini), die Hymne an das Vaterland, von Berlioz eigens für diese Gelegenheit komponiert, die Freischütz-Ouvertüre (Weber), der Gesang an Bacchus aus Mendelssohns Antigone, der Gang zum Richtplatz aus der phantastischen Symphonie des Dirigenten, der Gesang der Industriellen von Méreaux, der Chor aus Karl V. (Halévy), die Schwerterweihe aus den Hugenotten (Meyerbeer), die Szene im Liebesgarten aus der Armide (Gluck) und die Trauer- und Triumph-Symphonie, wiederum von Berlioz. Uff! Und das teilt Berlioz mit, kaltlächelnd, wie ein ganz ordnungsmäßiges Ereignis! Riesenhaft, wie die Länge, war auch die Ausführung des Konzerts. In der Freischütz-Ouvertüre wirkten vierundzwanzig Hörner mit, im Gebet aus Moses fünfundzwanzig Harfen, und in der Schwerterweihe waren die Soli zwanzigfach besetzt!! Uns schaudert, wenn wir das lesen, aber Berlioz war eben auf Massenwirkungen einge-

stellt. Sie beflügelten seine Phantasie, sie steigerten seine Tatkraft, wie er sich denn auch nicht eher an die Komposition des Requiems machte, als bis ihm die seiner Einbildung vorschwebende Zahl der Ausführenden zugestanden war.

Wenn dann aber in mühevollen Proben die Einstudierung eines großen Werkes vollendet war, dann schwelgte auch Berlioz an der Spitze des Orchesters in Genüssen, um die ihn jeder Volksbeherrscher, jeder Heerführer beneiden konnte. In einem Briefe an Liszt schildert er diese Empfindungen: „Mit welcher rasenden Freude gibt sich der Dirigent der Wonne hin, auf dem Orchester zu spielen! Wie versteht er es, dieses großartige, feurige Instrument zu drängen, zu fassen, zu umklammern! Er entfaltet eine allseitige Aufmerksamkeit; er sieht überall hin; mit einem Blick gibt er den Sängern und Musikern ihre Einsätze, oben, unten, links, rechts, mit einer Bewegung des rechten Armes wirft er Akkorde ein, welche wie harmonische Geschosse in der Ferne zu platzen scheinen . . . Und im großen Adagio! Wie ist er da glücklich, sich auf dem schönen See seiner Harmonien sanft zu wiegen, den tausend verschlungenen Stimmen lauschend, welche seine Liebeshymnen singen oder seine Klagen über die Gegenwart, seine Sehnsucht nach der Vergangenheit, der Einsamkeit und der Nacht anzuvertrauen scheinen.“ So schwelgt er weiter in schönen Träumen.

Wie war nun die Wirklichkeit, wie war Berlioz als Orchesterleiter? Um uns hiervon ein Bild zu machen, müssen wir ihn zuerst in seinem Verhältnis zur gesamten Musikliteratur betrachten, denn nur die Art, wie er die Werke anderer anschaut, kann uns Aufschluß über seine Bedeutung als Nachschöpfer geben. Und da sehen wir denn, daß sein Auffassungsvermögen fremder Kunst im höchsten Grade beschränkt ist. Er schwärmt für Beethoven. Wie weit er ihn verstanden hat, zeigen seine Aufsätze über die Symphonien. Man braucht nur E. T. A. Hoffmann zum Vergleich heranzuziehen, um den Abgrund zu erkennen, der zwischen dem Franzosen und dem Deutschen klafft. Er schwärmt für

Gluck und befindet sich doch in der naivsten Ungewißheit über ihn, glaubt zum Beispiel, daß der „Orfeo" in Italien entstanden und aufgeführt worden sei. Dagegen hat er nicht das mindeste Verständnis für Hadyn, von dem er in bezug auf seine Symphonien sagt, er habe „kleine, niedliche Dinger in diesem Genre geschaffen". „Jahreszeiten" und „Schöpfung" kennt er augenscheinlich nicht. Von Mozarts Symphonien findet er drei „auch jetzt noch" schön. Händel ist für ihn eine „Bier- und Schweinefleischtonne", Bach und die ganze Polyphonie stehen ihm meilenfern, und von Wagner meint er nach der für den Pariser Pöbel vernichtenden Aufnahme des Tannhäuser in Paris, er — Wagner nämlich — sei offenbar verrückt und werde an Wahnsinn sterben. „Der Pariser . . . hat über den schlechten musikalischen Stil gelacht, gelacht über die Kindereien einer possenhaften Orchestrierung, gelacht über die Naivität eines Oboisten; kurz, er hat endlich begriffen, daß es auch in der Musik einen Stil gibt." Für Weber dagegen hegte er eine geradezu zärtliche Verehrung und Spontinis grandiose Pathetik, besonders die „Vestalin" und „Cortez", waren ihm ein Gegenstand hoher Bewunderung.

Bei dieser fanatischen Einseitigkeit ist es eigentlich ausgeschlossen, daß Berlioz allgemein genommen ein guter Dirigent sein konnte, und er hat sich denn in der Öffentlichkeit auch hauptsächlich als Darsteller seiner eigenen Werke betätigt und von anderen nur das ausgesucht, was seiner Wesenheit entsprach. Allein durch die schlechten Erfahrungen, die er mit anderen Dirigenten gemacht hatte, ist er überhaupt dazu gekommen, selbst den Taktstock in die Hand zu nehmen und der Welt zu zeigen, was er hatte sagen wollen, da (nach seiner Meinung) die Bloc, Grasset, Girard und Habeneck hierbei versagt hatten. So ruft er denn seinen Kollegen zu: „Lernt euch selbst aufführen, und zwar gut aufführen (mit oder ohne Wortspiel), denn der gefährlichste eurer Dolmetscher ist der Dirigent". Aber der Appetit kam ihm beim Essen, und was zuerst Notbehelf gewesen war, das wurde ihm bei seinen Reisen be-

sonders in England und Rußland zur ergiebigen Einnahmequelle.

Berlioz muß nun als Dirigent trotz seiner Begrenztheit hervorragende Eigenschaften gehabt und die Macht besessen haben, seine eigene Ergriffenheit suggestiv auf die Musizierenden zu übertragen. In der Neuen Zeitschrift für Musik (1843, S. 126) ist von der „erschöpfenden Heftigkeit" seines Dirigierens die Rede, und Richard Pohl sagt von ihm (ebenda, 1853, S. 239), er verstehe es, selbst die widerstrebendsten Elemente in unglaublich kurzer Zeit zu assimilieren und sich sogar geneigt zu machen. Anton Seidl, der von Berlioz behauptet, er sei als Darsteller seiner eigenen Werke großartig, als Interpret anderer Werke gleich Null gewesen, beschreibt seine Art folgendermaßen (Bayreuther Blätter 1900, S. 305 f): „Er brachte bei Proben seiner Werke ein minutiöses, umfassendes, technisches Wissen mit, das wunderbar feinste Ohr für Wohlklang, Effekt, Schönheit des Tones, geniale, hinreißende, magische Gewalt mit und übte auf alle, die unter seiner Leitung spielten, eine unauslöschliche Wirkung aus. Und wie seine Musik, meistens schroff an machtvollen Gegensätzen, kühnen Sprüngen, bald wieder schmeichelnd ruhig ist, so war auch sein Dirigiren; bald war er hoch oben in der Luft, bald wieder unterm Pult, bald drohte er unheimlich dem großen Trommler zu, bald wieder schmeichelte er dem Flötisten um den Bart; bald zog er die längsten Fäden aus den Violinisten, bald wieder stieß er durch die Luft auf die Contrabässe los, bis er mit einem kühnen Satz den Violoncellisten half die sehnsüchtigsten Cantilenen aus den dickbäuchigen Instrumenten herauszuholen. Man fürchtete sich vor ihm, vor seinem dämonisch-sarkastischen Gesichte, und war froh, aus seinen Krallen mit heiler Haut davongekommen zu sein." Berlioz war demnach nicht bloß als Komponist, sondern auch als Dirigent eine ausgeprägte Persönlichkeit, ein scharf geschnittener Charakterkopf.

Größere Gegensätze als Berlioz und Liszt sind nicht zu denken. Dort ein Ichmensch, wie Richard Wagner, die ver-

körperte Selbstsucht, ganz von seinen Werken und ihrer Durchsetzung besessen, hier eine der wundersamsten, edelsten Erscheinungen, die jemals durch die Welt geschritten sind: als Mensch unerschöpflich an Herzensgüte, Hilfsbereitschaft und Aufopferungsfähigkeit, als Künstler der feurigste Verfechter neuer Musik und ihr genialster Darsteller. Liszt hat für andere unendlich viel, für sich selbst unendlich wenig getan; „die Lebenden zuerst" war sein Wahlspruch, und dementsprechend hat er unermüdlich auftauchende Talente gefördert und ist mit der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit als Klavierspieler, Dirigent, Schriftsteller für Künstler wie Wagner, Berlioz, Schumann, Franz, Cornelius und unzählige kleinere Geister eingetreten, hat sogar Anton Bruckner, dessen Werke ihm durchaus nicht nahe standen, an die Öffentlichkeit geholfen. Nur die Sorge für seine eigenen Kompositionen überließ er Anderen.

Franz Liszt ist verhältnismäßig spät dazu gekommen, sich als Dirigent ausgiebig zu betätigen. Seine Jugend wurde durch Virtuosenreisen ausgefüllt, die ihm einen Ekel vor dem Konzertieren als Klavierspieler beibrachten, sodaß er sich immer seltener öffentlich hören ließ. Das Jahr 1848, wo er schon auf die Vierzig zuschritt, ist die Scheide, hier nahm er seinen festen Wohnsitz in Weimar als Hofkapellmeister. Schon seit 1842 hatte er dort Opern und Konzerte „in außerordentlichen Diensten" geleitet, aber nur drei Monate im Jahr; jetzt spannte er sich aus freiem Willen in das Joch eines ausgedehnteren Dirigentendienstes, nur um der Sache willen, nur in der Hoffnung, die neuere Kunst tatkräftiger fördern zu können.

Der Briefwechsel zwischen ihm und dem Großherzog Karl Alexander zeigt deutlich die Schwierigkeiten, mit denen Liszt zu kämpfen hatte. Die Mittel, die für den Opernbetrieb zur Verfügung standen, waren gering, denn der Großherzog konnte sich nicht entschließen, alle Kräfte auf einen Punkt zu sammeln, wollte auch das Schauspiel und die bildende Kunst fördern und wurde dadurch die Veranlassung, daß keine Kunst zu entscheidender Bedeutung kam. Immerhin

sind die zehn Jahre, die Liszt in Weimar wirkte, der einzige Zeitabschnitt in der Geschichte dieser Kunststadt nach Goethes Tätigkeit, der geschichtliche Spuren hinterlassen hat. Durch Liszt wurde Weimar der Sitz der sogenannten „neudeutschen Schule", und stolz durfte er dem Großherzog sagen: „Wenn ich zehn Jahre in Lübeck verbringe, wird man sagen, die „Lübecksche Schule!" und zwar für länger als zehn Jahre, das versichere ich Sie, denn der Sieg und die Zukunft gehören uns!"

Als er sein Amt antrat, forderte er zuerst die Heranziehung neuer, junger, erster Sängerinnen, die Verbesserung des Chors, der sich in einem ganz unwürdigen Zustand befand, sowie Maßnahmen zu sorgfältigerer Einstudierung und Inszenierung der Werke. Das wurde ihm zwar zugestanden, aber nur zögernd und spärlich gewährt. Trotz dieser Behinderungen war er sehr eifrig, den Spielplan aufzufrischen. Flotows „Martha", die er ohne Taktstock dirigierte, war zwar kein vielversprechender Anfang, aber der „Fidelio" folgte ihm, und dann kamen Richard Wagners Werke. Zuerst „Tannhäuser", dessen einer Probe Wagner beiwohnte, als er sich im Mai 1849 auf der Flucht nach der Schweiz befand. Begeistert erzählt er über Liszts Direktion in der „Mitteilung an meine Freunde": „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Ort gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst." Nach dem „Tannhäuser" (16. Februar 1849) erlebte dann „Lohengrin" am 28. August 1850 hier seine erste Aufführung überhaupt, und als auch „Der fliegende Holländer" einstudiert war, brachte Liszt in einer Woche alle drei Werke hintereinander zu Gehör. Von anderen Opernwerken, für die sich Liszt einsetzte, sind zu nennen: Raffs „König Alfred", Schumanns Musik zu Byrons „Manfred", Schuberts „Alfonso und Estrella", Rubinsteins „Die sibi-

rischen Jäger", Sobolewskys „Comala", Peter Cornelius' „Der Barbier von Bagdad". Die Aufführung der zuletzt genannten komischen Oper, eines wahren Kleinods der musikalischen Bühnenliteratur, wurde vom Weimarer Publikum zu einer Demonstration benutzt, die gegen Liszt gerichtet war, von der aber der arme Cornelius den Schaden hatte. Liszts ganze Persönlichkeit, seine Genialität, sein Freiheit und Größe atmendes Wesen, sein Eintreten für Wagner, sein Verhältnis zur Fürstin Wittgenstein, seine Beliebtheit bei Hofe — das alles ging weit über den Dunstkreis der kleinbürgerlichen Stadt hinaus und ärgerte die engen Seelen; ihr Zischen bei der Vorstellung des Barbiers von Bagdad am 15. Dezember 1858 war der Ausdruck einer Weltanschauung. Und Liszt zog seine Folgerungen aus dieser Meinungskundgebung: er legte den Taktstock nieder. Der Großherzog suchte Liszt zwar zu halten, und in dem Brief, der dem Fürsten die Bedingungen des Künstlers für ein längeres Verbleiben in seiner Stellung übermittelte, zittert noch die Empörung über die unwürdige Behandlung durch ein kunstfremdes, verhetztes Publikum nach. Aber so gering das war, was Liszt verlangte — es handelte sich im wesentlichen um ein bestimmtes Maß künstlerischer Bewegungsfreiheit — es geschah nichts, um ihm die Erfüllung seiner Forderungen zu gewährleisten, und so fand seine regelmäßige Dirigententätigkeit im Frühjahr 1859 ihr Ende. Nur gelegentlich hat er später wieder als Orchesterleiter gewirkt.

Während seiner Weimarer Kapellmeisterzeit war Liszt öfter an der Leitung von Musikfesten beteiligt, so 1852 in Ballenstedt, wo Hans von Bülow zum erstenmal als Klavierspieler vor die Öffentlichkeit trat, 1853 in Karlsruhe und 1857 in Aachen. Bei dem Karlsruher Musikfest ereignete sich ein kleiner Unfall — beim $^{6}/_{8}$-Takt im letzten Satz der IX. Symphonie hatten die „ganz betrunkenen Fagötter" falsch eingesetzt, worauf Liszt kurz entschlossen abklopfte und von vorn begann —, der die Veranlassung zu heftigen Angriffen gegen den Dirigenten Liszt wurde, und das wiederholte sich nach dem Aachener Musikfest, wo besonders

Ferdinand Hiller in der Kölnischen Zeitung gegen ihn Stellung nahm. Nur ein einziges Mal hat Liszt, so oft er auch Widerspruch erfuhr, zu seiner Verteidigung das Wort ergriffen, und der Brief, den er am 5. November 1853 an Richard Pohl als Antwort auf die Ausstellungen an seiner Leitung des Karlsruher Festes richtete, ist so aufschlußreich über seine Anschauung und Auffassung der Dirigentenpflichten, daß er in seinem wesentlichsten Teil hier mitgeteilt sein mag.

Nachdem Liszt zunächst festgestellt hat, daß die Zeitungsurteile dahin gingen, das Ganze sei vortrefflich ausgefallen, „trotz der Unzulänglichkeit seiner Leitung", nachdem er ferner die große Schwierigkeit hervorgehoben, die darin lag, daß es sich um neue, den Mitwirkenden gänzlich unbekannte Werke handelte, fährt er fort:

„Die Werke, für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbesondere die sogenannten „tüchtigen" — Kapellmeister wenig oder garnicht ihrer persönlichen Sympathie wert finden, und zwar dergestalt, daß eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Stile der letzten Periode Beethovens angehörig bezeichnet . . . erfordern, meinem Urteile nach, von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt . . . in der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasieren und zu deklamieren, und Schatten und Licht im Ganzen zu verteilen: mit einem Wort, einen Fortschritt im Stile der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigierenden Musiker ein Band anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger geknüpft wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktteiles (1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4) einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck entgegenarbeiten. Hier, wie allerwärts, tötet der Buchstabe den Geist — ein Todesurteil, das ich nie unterzeichnen

werde, wie gehässig auch in ihrer heuchlerischen Unparteilichkeit die Angriffe ausfallen, denen ich ausgesetzt sein mag."

„Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner usw. sehe ich noch weniger als für andere die Vorteile ein . . . die daraus entstehen könnten, daß ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiße seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzuteilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständnis und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genuß des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen . . ."

„Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. — Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte . . ."

Stellen wir neben dies programmatische Glaubensbekenntnis noch das Vorwort, das Liszt seinen Symphonischen Dichtungen mitgibt, so gewinnen wir eine Übersicht über seine ganzen Direktionsgrundsätze:

„Eine Aufführung, welche den Intentionen des Komponisten entsprechen und ihnen Klang, Farbe, Rhythmus und Leben verleihen soll, wird bei meinen Orchesterwerken am zweckmäßigsten und mit dem geringsten Zeitverlust durch getheilte Vorproben gefördert werden. Demzufolge erlaube ich mir, die Herren Dirigenten, welche meine symphonischen Dichtungen auszuführen beabsichtigen, zu ersuchen, der Generalprobe Separatproben mit dem Streichquartett, andere mit Blase- und Schlaginstrumenten vorausgehen zu lassen."

„Gleichzeitig sei mir gestattet zu bemerken, daß ich das mechanische, taktmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen,

wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche, und nur den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Akzente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nüancierung, als sachgemäß anerkennen kann. In der geistigen Auffassung der Dirigenten liegt der Lebensnerv einer symphonischen Produktion, vorausgesetzt, daß im Orchester die geziemenden Mittel zu deren Verwirklichung sich vorfinden; andernfalls möchte es ratsamer erscheinen, sich nicht mit Werken zu befassen, welche keineswegs eine Alltagspopularität beanspruchen."

„Obschon ich bemüht war, durch genaue Bezeichnung der Stärkegrade, des Drängens und Zurückhaltens meine Absichten zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß Manches, ja sogar das Wesentlichste sich nicht zu Papier bringen läßt und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl der Dirigenten, wie der Aufführenden zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann. Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen.

Weimar, März 1856."

Liszt wollte also die Orchesterleitung von den Fesseln des durchgehenden Taktes befreien; der musikalische Gedanke sollte, nur durch seinen Sinn gegliedert, leicht und frei emporschweben, und zu diesem Zweck sollte auch die Direktion eine Art geistiger Modellierung des Orchesterspiels sein, eine „moderne Cheironomie", wie Schünemann mit glücklichem Ausdruck sagt. Daß sich auf diese Weise Aufführungen von höchster Vollkommenheit erzielen lassen, hat Liszt bewiesen, denn ein so anspruchsvoller Künstler wie Richard Wagner würde nicht mit solchem Entzücken von seiner Leitung des „Tannhäuser" gesprochen haben, wenn sie nicht etwas ganz Außerordentliches gewesen wäre. Aber es gehörte dazu innige Vertrautheit des Orchesters mit dem Dirigenten und viele Proben. Die freilich hielt Liszt ab. Denn man irrte sehr, wenn man etwa annehmen wollte, er habe es bei der „Genialität" bewenden lassen und sich

das Einstudieren bequem gemacht. Als er am „Lohengrin“ übte, hielt er täglich vier Stunden Probe und sprach die Hoffnung aus, daß er die Probezeit bald werde verdoppeln können, wenn es möglich sei, Bläser und Streicher getrennt einzuüben. Daß er für das auch von Berlioz empfohlene System der Teilproben war, haben wir ja schon aus dem Vorwort zu den symphonischen Dichtungen gesehen; hier sucht er es praktisch zu verwerten. Einmal schreibt er an Hans von Bülow, daß er vermutlich bald die Partitur des „jungen Siegfried“ von Wagner bekommen würde, und fügt hinzu: „Ich freue mich schon im Voraus auf die einigen dreißig Proben, die ich darauf verwenden werde, denn glücklicherweise sind wir noch nicht soweit, wie die Londoner, die eine fünfaktige Oper in zehn Tagen einstudieren.“ Und 1853 teilt er mit, daß der „Fliegende Holländer“ besser gegangen sei als im vergangenen Jahre; er habe aber auch zwei vollständige Generalproben davon abgehalten. Daß Liszt ebensowohl imstande war, in verhältnismäßig kurzer Zeit bedeutende Orchesterleistungen zustande zu bringen, bezeugt Bülow nach dem Ballenstedter Musikfest, wo die aus den verschiedensten Städten herbeigekommenen Musiker nach drei Tagen so eingespielt waren, als ob sie alle e i n e m Institut angehörten. Weißheimer hebt besonders die „fast brüderliche Sprache“ hervor, in der Liszt mit den Orchestermitgliedern verkehrte, und betont, daß er sie alle, wenn er wollte, um den kleinen Finger wickeln konnte. Und als er ein Weißheimersches Stück probte, rief er den Komponisten neben sich ans Pult und sah ihn bei jedem Ritardando, bei jeder Nüance fragend an — ein schönes Zeichen dafür, mit welcher Demut der geniale Nachschöpfer bestrebt war, in die Absichten selbst eines im günstigsten Fall doch nur talentvollen Schöpfers einzudringen.

„Das Genie verfällt immer auf neue Wege“, schreibt 1846 eine Wiener Zeitung, „und so meint Liszt, es sei nicht notwendig zu taktieren, sondern bloß die Eindrücke der Rhythmen, Caesuren und der Instrumente zu markieren. Gewonnen wird durch diese neue Art der Tempogebung gar-

nichts, wohl ließe sich aber ein minder gutes Orchester durch solches Verfahren leicht werfen". Richtig ist jedenfalls, daß sich mittels der gebräuchlichen Direktion dasselbe Ergebnis herbeiführen läßt, wenn nur der Kapellmeister mehr als ein bloßer Taktschläger ist und es versteht, das Zeitmaß anzuziehen und loszulassen und aus einem persönlichen Nacherleben und Mitfühlen heraus zu phrasieren, wie die Beispiele Wagners, Bülows und einer ganzen Anzahl älterer und neuerer Dirigenten beweisen. Aber Liszt hatte sich eben ein eigenes Verfahren der Willensübertragung gebildet, gewiß nicht aus irgendeiner Überlegung heraus, sondern ganz triebmäßig als Ausdruck seines Fühlens, und so zeichnete er mit dem Taktstock die Wellen der Melodiebewegung in die Luft, ließ ihn gelegentlich ruhen oder gab nur sozusagen die Höhen des rednerischen Tonfalls an, legte ihn auch wohl bei Solopartien ganz aus der Hand, um dem Künstler volle Bewegungsfreiheit zu lassen und die begleitenden Musiker zum angespannteren Gebrauch des eigenen Ohres und eigenen Geschmacks zu treiben. So stellte er sich auch als Dirigent in vollkommenen Gegensatz zu dem selbstherrlichen Berlioz.

Das Liszts Direktionsart Gefahren barg, liegt auf der Hand, und nicht immer scheint er ihnen entgangen zu sein. Bei der Probe seiner Faustsymphonie während der Tonkünstlerversammlung in Weimar 1861 konnte er nach Weißheimer mit einer Stelle des Gretchensatzes, in der das Blumenorakel „Er liebt mich, liebt mich nicht" versinnlicht ist (es wird S. 142 der Partitur gemeint sein), nicht zurechtkommen, und nach mehreren mißglückten Versuchen rief er Bülow zu: „Hans, wie dirigierst du diese Stelle?" Worauf dann Bülow „die komplizierte Bewegungsfigur dieser Stelle so klar und deutlich in die Luft zeichnete, daß sie die Musiker sofort richtig wiedergaben".

War Liszt von einem Werk sehr ergriffen, so nahm er die Zeitmaße besonders breit, wie bei einer von ihm geleiteten Tannhäuseraufführung in Leipzig. Im dritten Akt wurde er immer „entrückter", langsam und langsamer, was

den Eindruck einigermaßen beeinträchtigte (Weißheimer). Überhaupt liebte er langsame Zeitmaße; nach seinen ersten Weimarer Konzerten heben die Zeitungen die „langsameren Tempos" in den Beethovenschen Symphonien hervor und betonen den dadurch erzielten überraschenden Gewinn für die Wirkung. Für die Aufführung der eigenen Werke geizte er nicht mit genauen Anweisungen. In Weißheimers Besitz befand sich eine Kopie der Prometheus-Partitur, die in Wien benutzt worden war und in die Liszt allerlei Bemerkungen eingetragen hatte. Gleich zu Anfang: „Ich bitte Freund Herbeck, bei den Proben auf das Kolorit der Instrumentierung der Chöre 1 und 3 die größte Sorgfalt zu verwenden." Dann bei dem Hornsolo: „Das Horn ist nicht als Wald- und Jagdhorn zu behandeln!" Bei der Stelle „Wo Winde wehen und Segel fliegen" steht mit Rotstift eingezeichnet: „Im Chor gut aussprechen und rhythmisch markieren — nicht murmelnd!" Anderswo heißt es: „Diese Stelle möchte ich nicht verkapellmeistert haben", und beim Dryadenchor: „Dieser Chor müßte einen sibyllinischen Schauer erregen!" Und so weiter. In wie geistreicher und begeisterungsvoller Weise Liszt einen Chor aus der Alltäglichkeit zu höherer künstlerischer Anschauung erheben konnte, davon erzählt Marx ein hübsches Beispiel. Sein „Mose" wurde in Weimar aufgeführt. Bei dem Chor „Der Strom ward Blut" brachten aber die singenden Herren und Damen den Satz so lammfromm und geduldsam heraus, daß Liszt vom Dirigentenpult mitten unter sie trat. Von Stimme zu Stimme, wie eine nach der anderen einzusetzen hatte, raunte er einer jeden das „Der Strom ward Blut" mit so tiefem Ausdruck des Entsetzens zu, „daß eine nach der andern, mit scheuem Blick auf ihn hin, ihr Wort schreckensvoll hervorstieß und das Ganze sich entwickelte und steigerte, wie der Moment es verlangt".

Aus allen diesen Anführungen ergibt sich eins: Hauptsache und Kernpunkt aller musikalischen Darstellungen war für Liszt der Ausdruck, und darin trifft er sich mit Richard Wagner. Um den Ausdruck zu höchster Eindringlichkeit zu

steigern, um das, was der Tondichter beim Schaffen erlebt hatte, auf die Zuhörer zu übertragen und ihnen zum Miterlebnis zu machen, hatte er seine eigentümliche Dirigiertechnik erfunden, die es ihm erlaubte, auf dem Orchester so frei und zwanglos zu spielen, wie auf dem Klavier. Das war sein Eigenes, Unnachahmliches und Unnachgeahmtes, denn was bei ihm Äußerung tiefster Natur war, das würde bei einem anderen Karikatur geworden sein. Und wie er als Klavierspieler sein Wesentlichstes auf keinen seiner Schüler hat vererben können — Genie ist eben nicht erblich oder übertragbar — so steht er auch als Dirigent allein da, eine vielbewunderte und vielbekämpfte Einzelerscheinung, die auf die Entwicklung der Dirigierkunst ohne wesentlichen Einfluß geblieben ist.

Ungleich Berlioz und Liszt hat Richard Wagner von Jugend auf in enger Verbindung mit Bühne und Orchester gestanden, und diese Jugendeindrücke haben zweifellos zur Ausbildung seiner ungemein starken dramatischen Instinkte das Ihrige beigetragen. Sein Stiefvater Geyer war Schauspieler, Dichter und Maler, ein Bruder und drei Schwestern standen auf der Bühne, und er selbst begann schon im zwanzigsten Jahr seine Laufbahn als Chordirektor am Würzburger Theater. Lauchstädt, Rudolstadt, Magdeburg, Königsberg, Riga sind die Stationen, wo er sich als Theaterkapellmeister Übung und Sicherheit erwarb, dann folgten nach der Pariser Leidenszeit sechs Jahre der Hofkapellmeisterei in Dresden, und hiermit war sein regelmäßiger Orchesterdienst zu Ende. Er hat später noch Opern und Konzerte geleitet, namentlich eigene Werke und Bruchstücke aus ihnen vorgeführt, aber nur der Not gehorchend; als er frei entscheiden konnte, überließ er andern den Taktstock und trug dafür Sorge, daß die sinnliche Erscheinung seiner Kunstwerke als Ganzes seinen Vorstellungen entsprach. Denn was er verlangte, war überwältigend neu; es mußte ein eigener Vortragsstil geschaffen werden, zwischen Orchester und Bühne, zwischen Musik und schauspielerischer Gebärde mußte die genaueste Übereinstimmung herrschen, Unerhörtes wurde den dar-

stellenden Künstlern, Unerhörtes dem Schöpfer der szenischen Einrichtung zugemutet. Den genauen Gang dieser Dinge zu überwachen schien Wagner wichtiger, als am Dirigentenpult zu stehen, und so hat denn die erste Aufführung des „Tristian" (1865) und der „Meistersinger" (1868) in München Hans von Bülow, die vom „Ring des Nibelungen" (1876) Hans Richter und vom „Parsifal" (1882) Hermann Levi geleitet.

Richard Wagner war ein unermüdlicher Aufrührer erstarrter Zustände und deshalb Naturen, die das gewohnte Geleise nicht verlassen mochten, höchst unbequem. Aber seine bezwingende Liebenswürdigkeit, sein sprühender Geist, seine ekstatische Begeisterung für die von ihm vertretene Sache und die Macht seines genialischen Wesens überwanden selbst ungeheure Schwierigkeiten, machten ihm die Künstler geneigt und warben Mitkämpfer für seine Ideale. Auch in Dresden begann er mit allerlei Umwälzungsplänen, stieß aber natürlich auf passiven Widerstand, denn eine der stärksten Kräfte ist die Trägheit. Hatte sein „Rienzi" einen großen Erfolg gehabt, so begegneten „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser", die sich schon weit von den Wegen der „großen Oper" entfernen, vollkommenem Unverständnis. Seine Bemühungen, den Spielplan zu verbessern, blieben bald im zähen Alltagsbetrieb stecken, seine Vorschläge zu einer Neuordnung der Kapelle wurden abgelehnt, auch eine andere Aufstellung des Orchesters konnte er erst durchsetzen, nachdem das Gewicht Spontinis für sie sprach.

Trotzdem brachte er viel vor sich. Die Werke, die er von Grund aus neu einstudieren konnte, bekamen ein ganz anderes Gesicht. Als er Webers von ihm hochverehrten Freischützen aufführte und unbekümmert um die eingerissenen Gewohnheiten die Zeitmaße nahm, die ihm dem Sinn der Melodien zu entsprechen schienen, hatte er die Genugtuung, daß der alte Violoncellist Dotzauer ihm sagte: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig." Und Webers Witwe

brachte ihm nach dieser Beurkundung seines richtigen Gefühls für die Musik ihres Mannes zärtliche Wünsche dar für seine „gedeihensvolle Verharrung in der Dresdener Kapellmeisterstellung“. Glucks „Iphigenie in Aulis“ arbeitete er für die Aufführung ziemlich stark um, verbesserte die Übersetzung, verband die Arien und Chöre durch Übergänge, für die er meist Glucksche Motive benutzte, frischte die Instrumentierung auf und änderte den Schluß gemäß der antiken Sage. Auch der „Armide“ nahm er sich mit besonderer Sorgfalt an. Eduard Devrient, der sie in Berlin unter Meyerbeer gehört hatte, rühmte an der Dresdener Vorstellung auf das Lebhafteste die zarte Beweglichkeit des Vortrags von Stücken, die dort in rohester Plumpheit zu Tage gefördert worden waren. Wagner verrät auch, wie er das zustande gebracht hat: „Mein unschuldigstes Mittel, welches ich häufig anwandte, um die peinigende Steifheit der Orchesterbewegung des Originals zu brechen, war eine sorgsame Modifikation des in unaufhörlicher Viertelbewegung sich ergehenden „basso continuo“, wo dann theils legato-, theils pizzicato-Spiel am meisten aushelfen mußte“. Er ahnte nicht, daß er hiermit intuitiv auf eine alte Praxis zurückgriff.

Wo Wagner immer die Hand anlegte, wurde er schöpferisch. Er leitet einen Männerchor — das gibt ihm die Anregung zu seinem Liebesmahl der Apostel, in dem dramatische Elemente spuken und eine Vorahnung des Parsifal aufdämmert; er wird die Seele der Bewegung, die eine Überführung der Asche Webers nach Dresden anstrebte, und als das Werk gelungen ist, spricht er am offenen Grabe das Schönste und Tiefste, was je über Weber gesagt worden ist; er führt zum erstenmal in Dresden Beethovens IX. Symphonie vollständig auf und schreibt dazu, um die schlafenden Geister zu wecken und die verschlossenen Herzen zu öffnen, ein Programm, das an Goethes Faust anknüpft. Der Eindruck dieses bisher für unverständlich gehaltenen Werkes unter seiner Leitung war ein überwältigender. Er hatte aber auch seine ganze Seele hineingelegt und es ist erschütternd,

wie er seine Stimmung bei den Vorstudien schildert: „Was ich mir nicht auszusprechen wagte, war die Erkenntnis der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz in einer Lebens- und Berufs-Richtung, in welcher ich mich als Fremdling und durchaus aussichtslos ersehen mußte. Diese Verzweiflung, über die ich meine Freunde zu täuschen suchte, schlug nun dieser neunten Symphonie gegenüber in helle Begeisterung aus. Es ist nicht möglich, daß je das Werk eines Meisters mit solch verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als das meinige vom ersten Satz dieser Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur, als ich sie durchging, um die Mittel der Ausführung derselben zu überlegen, überrascht, mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dies das Benehmen eines K. sächsischen Hofkapellmeisters sei." Von den Proben dieser Symphonie kam er auch, wie der Bildhauer Kietz erzählt, der damals als junger Mann viel bei Wagner verkehrte, stets völlig erschöpft zu Tisch, mußte sich ganz umkleiden und hatte während des Essens seine seidene Mütze bis an die Ohren über den Kopf gezogen, um sich vor Erkältungen zu schützen. (Glasenapp.)

Wagners Mitteilungen gestatten uns einen Blick in die Mühen der Vorbereitung zu dieser Aufführung. Zunächst hatte er alle Orchesterstimmen auf das genaueste mit Vortragsbezeichnungen versehen, hatte jedoch große Schwierigkeit, seine Anweisungen bei dem störrischen Personal, das eine schlechte Einnahme fürchtete, auch durchzusetzen. Ebenso gab es mit dem Chor Auseinandersetzungen, der behauptete, ein von Wagner gefordertes Portament bei der Stelle „Seid umschlungen, Millionen" (im $^3/_2$-Takt) nicht ausführen zu können, nach wiederholten Proben es aber doch fertig brachte und damit eine ganz kolossale Wirkung erzielte. Das Podium war vollständig umgebaut worden und gestattete nun eine Aufstellung der Masse der Ausführenden, wie wir sie jetzt allgemein gewöhnt sind: der

Chor baute sich amphitheatralisch auf und das Orchester schob sich keilförmig in ihn hinein. Auf das Rezitativ der Kontrabässe und Violoncelli am Anfang des letzten Satzes verwendete er zwölf Sonderproben bloß mit diesen Instrumenten allein, wodurch er es denn erreichte, daß diese Stelle fast ganz frei deklamiert wurde und in ergreifendstem Ausdruck sowohl die gefühlvollste Zartheit wie die größte Energie vereinigte. Die etwa dreihundert Sänger suchte er auf die ihm „besonders eigentümliche Weise" in Enthusiasmus zu versetzen und außer sich zu bringen. Den Bässen machte er klar, daß gewisse Stellen, namentlich das „Brüder, überm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen" auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen seien, sondern nur in höchsten Entzückung gleichsam ausgerufen werden könnten. „Ich ging", so erzählt er, „hierfür mit solcher Ekstase voran, daß ich wirklich alles in einen durchaus ungewohnten Zustand versetzt zu haben glaube, und ließ nicht eher ab, als bis ich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, sondern wie in dem warmen Tonmeer mich ertränkt fühlte."

Letztes Ziel seiner Darstellung war, Beethovens Absichten mit höchster Deutlichkeit zum Ausdruck zu bringen, zu diesem Zweck scheute er sich auch nicht, gelegentlich kleine Änderungen vorzunehmen, wie bei der Stelle im zweiten Satz, wo sämtliche Streicher in dreifach verdoppelter Oktave die rhythmische Hauptfigur spielen, während die Holzbläser dagegen das zweite Thema intonieren (S. 74 Part. Peters). Da überall Fortissimo vorgezeichnet ist, so werden die schwachen Bläser durch die Streicher vollkommen erdrückt und das Thema geht verloren. Hier ließ nun Wagner, da ihn „keinerlei Buchstaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meister in Wahrheit beabsichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern", die Streichinstrumente statt in wirklichem Fortissimo mit nur angedeuteter Stärke spielen, das von den Bläsern mit aller Kraft gespielte Motiv trat jetzt klar hervor und schwebte über dem Streicherchor. Änderungen in Beethovenschen Symphonien scheint

Wagner öfter vorgenommen zu haben. Ambros berichtet, daß er bei einem 1872 in Wien geleiteten Konzert die bekannte Stelle in der Eroica, wo die Geigen noch die Sekunde as-b aushalten, als Fragment eines Dominant-Septimaakkordes, während das Horn in der Tonika Es-dur bereits mit dem Hauptthema einsetzt (S. 20 Part. Peters), das as der zweiten Violine in g geändert habe, gerade wie 1842 Dionys Weber in Prag. Das klingt allerdings so unglaublich, daß ich Ambros die volle Verantwortlichkeit dafür überlassen muß. Sollte Wagner, bei seinem feinen Spürsinn gerade für die Beethovensche Musik den Sinn dieser Stelle wirklich so gröblich verkannt haben? In der fünften Symphonie, bei der fanfarenartigen Stelle im ersten Satz, wo sie in C-dur vorkommt, habe dann Wagner statt der Fagotte Hörner genommen, in der achten hätten statt zwei Trompeten vier geblasen, und dergleichen mehr. Die sittliche Entrüstung von Ambros über solche Änderungen ist jedoch ganz fehl am Ort, denn Wagner hat sie natürlich nicht vorgenommen, weil sie „mehr Effekt machen", wie Ambros annimmt, sondern weil er so erst den Gedanken Beethovens glaubte ganz deutlich faßbar in Klang umsetzen zu können. Ich kann auf diese Dinge hier nicht näher eingehen, sondern muß auf Wagners Aufsatz „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" verweisen, wo nicht nur über den Vortrag dieses Werkes, sondern über Wagners Grundsätze bei der Aufführung Beethovenscher Orchesterwerke überhaupt tief Aufklärendes mitgeteilt wird. Dreimal hat Wagner die Neunte in Dresden geleitet, 1846, 1847 und 1849, und nicht ein einziges Mal hat sein Name auf dem Programm gestanden: er wollte ganz hinter dem Werk zurücktreten. Wie wird euch, ihr Musiker von heute? Nach seiner Flucht aus Deutschland und während seines Aufenthalts in der Schweiz hat Wagner nur selten zum Taktstock gegriffen; tat er es aber doch, dann kam immer Bedeutsames zu Tage. So führte er Mozarts „Don Juan" auf, formte die Rezitative zu einem guten, lebendigen Dialog um und nahm kleine Änderungen und Umstellungen vor, die in die ganze dramatische

Handlung Halt und vernünftigen Zusammenhang brachten, wie Hans von Bülow seinem Vater schreibt. Er fügt hinzu: „Es hat mich im Innersten empört, wenn ich daran denke, wie man früher in Dresden Wagner vorgeworfen hat, er dirigire die Mozartschen Opern absichtlich schlecht und könne diese Musik nicht leiden in eitlem Selbstgefühl; dieses warme, lebendige, sich so durch uneigennützige That aussprechende Kunstgefühl der vernünftigen Pietät für Mozart wird keiner dieser Pseudoverehrer desselben je an den Tag legen." Und in einem anderen Brief heißt es: „Wagner führte die Eroica auf; ein Wunder hat er gewirkt, unbegreiflich! Ich habe die Symphonie so nirgends gehört. Großartig und hinreißend, und das Orchester folgte — genial im Pariren."

Über den Dirigenten Wagner will ich nur noch zwei zeitgenössische Urteile anführen: eins von einem vollkommenen Gegner, eins von einem begeisterten Anhänger. Eduard Hanslick schreibt 1863 nach einem Konzert in Wien: „Webers Freischütz-Ouvertüre eröffnete das Conzert, mit ihr hatte der Dirigent Wagner den Componisten Wagner einzuführen. Und ein trefflicher Dirigent ist der Mann, ein Dirigent voll Geist und Feuer, der bei den Proben mit Stimme, Händen und Füßen wie ein kühner Offizier seine Compagnie mit sich fortreißt, und richtig auch die Schanze erstürmt. Wir möchten nicht behaupten, daß all die Schönheitsmittel, die Wagner zur Verjüngung eines innerlich so jugendlichen und kerngesunden Tonstückes anwendete, nothwendig seien; allein wohlthuend war es doch, die meist in gleichmäßigem Schlendrian herabgespielte Freischütz-Ouvertüre einmal mit neuem Schwung und überaus feiner Nüancirung vorgetragen zu hören. Das allmälige Anschwellen und Abnehmen des Hornsatzes in der Einleitung, das etwas zurückgehaltene Zeitmaß der Gesangstelle im Allegro, das breite Ausklingen der beiden Fermaten vor dem Schlußsatz (nichts Dürftigeres als zu kurze Fermaten!) waren von schönster Wirkung." Und Anton Seidl schildert Wagner folgendermaßen: „Er war . . ein Mann von eiserner Ener-

gie. Fast klein von Gestalt wuchs er vor dem Orchester zum Riesen; sein gewaltiger Kopf mit den ungemein scharfen Gesichtszügen, von wundervoll durchdringenden Augen belebt, seine klar sprechenden Gesichtsmuskeln, denen jede Regung, jede kleinste Bewegung, jeder Gefühlsausdruck zu Gebote standen, werden unvergeßlich bleiben. Ohne Bewegung stand der Körper da, aber die Augen flimmerten, glühten, stachen, die Finger arbeiteten nervös umher; es fieberte durch die Luft bis zu jedem einzelnen Musiker; eine unsichtbare Macht zog in das Herz jedes Mitwirkenden, ein jeder fieberte ebenso, denn er konnte dem Blicke dieses großen Mannes nicht ausweichen. Wagner hielt jeden wie in magischen Ketten an sich gefesselt, der Musiker konnte nicht anders, er m u ß t e Wundervolles leisten. Anfangs ging es in den Proben durch die Ungeduld des Meisters, der alles gleich gut haben wollte, drunter und drüber; die befremdlichen, illustrierenden Bewegungen mit dem langen Taktstock machten die Leute stutzig und irre, bis sie endlich begriffen, daß hier nicht der Taktstrich herrsche, sondern die Phrase, oder die Melodie, oder der Ausdruck; bald aber fesselte der Blick, umgarnte das magnetische Fluidum, und der Meister hatte sie alle in seinen Händen; das schwächste Orchester wuchs unter ihm und spielte herrlich, die Töne bekamen Leben und Ausdruck; der strammste Rhythmus und der hehrste Gefühlsausdruck herrschte, — und das alles spiegelte sich im Gesicht Wagners ab. An seinem Blick hingen alle, er schien alle zusammen anzusehen zu gleicher Zeit. Ich saß einmal neben einem großen Schauspieler, der Wagner zum erstenmal am Ausüben dieser mimischen Gewalt des Blickes und der Gesichtsmuskeln sah. Dieser Mann starrte Wagner an, als hätte er eine Geistererscheinung vor sich, und konnte den Blick nicht mehr von ihm wenden. Er erklärte mir später, daß Wagners Gesicht mehr sage, als die größten Schauspieler der Welt zusammen mit allen Hilfsmitteln ausdrücken können." Besonders interessant ist an diesen Ausführungen die Bemerkung, es habe bei Wagners Direktion nicht der Taktstock geherrscht, sondern die Phrase,

die Melodie. Es scheint also, daß Wagner und Liszt auf verschiedenen Wegen zu demselben Punkt gelangt sind: zur sinngemäßen Gliederung der Sätze durch eine freie Taktgebung. Liszt kam vom Klavier her und übertrug die Ungebundenheit des solistischen Künstlers auf die Orchesterleitung; Wagner war in alter Kapellmeisterüberlieferung aufgewachsen und warf nach und nach die Fesseln des Handwerks ab, um vom Dirigentenpult aus dichterisch zu gestalten.

Zum Operndirigenten Wagner gehört nun auch seine Art, auf die Gesamtheit der Aufführung zu wirken. Bereits während der Dresdener Tätigkeit vor der Bühne und im Konzert trat eine Fähigkeit hervor, der er seine größten Erfolge verdankt, die sich auch bei der Züricher „Holländer"-Vorstellung zeigte: die Fähigkeit, die Mitwirkenden so „aus sich heraus" zu bringen, daß sie zu Leistungen gelangten, die ihnen unter anderen Umständen unmöglich gewesen wären. Schon durch das Vorlesen der Dichtung wußte er den Zuhörern den Sinn zu erschließen; in Zürich beim Vortrag des Ringes an vier Abenden, in Mainz im Hause Schott beim Vorlesen der „Meistersinger" gestaltete er mit so lebendiger Charakteristik die verschiedenen Persönlichkeiten, rein durch die Abwandlung des Stimmklanges, daß jede Gestalt sich greifbar in der Einbildung der Anwesenden aufrichtete. Als Liszt ihn zum erstenmal in Triebschen besuchte, nahmen sie zusammen die Meistersinger durch, Liszt vor der Partitur am Klavier, Wagner singend, und Richard Pohl, der zuhörte, sagt, er habe nie eine schönere Aufführung des Werkes gehört: „Diese Wahrheit des Ausdruckes, diese Klarheit in allen Details, diese Schönheit der Phrasierung war hinreißend." Über die Vorbereitungen zur Vorstellung der „Meistersinger" in München unterrichtet uns Nohl („Neues Skizzenbuch"), über die zum „Ring des Nibelungen" in Bayreuth Fricke in seinen Aufzeichnungen (bei Glasenapp). Wie er dort jede einzelne Gestalt erst eigentlich modellierte, trotzdem die Sänger schon genau studiert hatten, dem Beckmesser vormachte, wie er bei dem Ständchen vor den „tückisch-frechen" Schuster hinzuspringen

habe, dem David, dem Stolzing über ihre Rollen die Augen öffnete, so war er hier die alles bewegende Kraft, der Dirigent des Dirigenten, der Spielleiter, der die Massen ordnete, der dafür sorgte, daß Musik und Geberde genau übereinstimmten, der Schauspieler, der Sänger, der den Mitwirkenden ihre ganz neuen, großen Aufgaben erklärte und sie einen Darstellungsstil lehrte, der dem Wesen des Werkes entsprach. Und hier wie dort bezwang er alle durch seine hinreißende Laune und half durch erquicklichen Humor über Schwierigkeiten, Verstimmungen und Eifersüchteleien hinweg, der Angestrengteste und Unermüdetste von allen, trotz seiner dreiundsechzig Jahre. Das ist die Kraft des Genies, des völligen Erfülltseins von einem künstlerischen Gebilde und der Aufgabe, es zu verkörpern; der gewaltige Wille des Leiters strahlte auf jedes Glied des Ganzen über, belebte es und trieb es zu Höchstleistungen.

Alle seine Erfahrungen und Anschauungen vom Dirigieren hat Wagner zusammengedrängt in die 1869 geschriebene Abhandlung „Über das Dirigieren". Diese Schrift ist, wenn man sie recht versteht, viel mehr, als ihr Titel sagt, sie ist ein vollständiger Grundriß der musikalischen Vortragskunst überhaupt und gleich beherzigenswert für Sänger, Pianisten, Violinspieler, wie für Orchesterleiter. Freilich muß sie mit Urteil gelesen werden. Was Wagner über die Dirigierkunst seiner Zeit sagt, ist von Voreingenommenheiten erfüllt, vielfach schief angeschaut und durch ein verärgertes Temperament gesehen; man tut am besten, um den mit persönlichen Ausfällen gespickten polemischen Teil herumzulesen und sich an das überaus wertvolle Positive der Abhandlung zu halten, um nicht allein Nutzen, sondern auch Genuß von ihr zu haben.

Wagner geht von Erfahrungen am eigenen Leibe aus und erweitert und vertieft das eigene Erlebnis zu Grundsätzen von allgemeiner Gültigkeit. Zwei Erscheinungen sind es, die am meisten dazu beigetragen haben, ihm das Wesen des musikalischen Vortrags zu erschließen: die Bühnendarstellungen der Frau Schröder-Devrient und die Aufführ-

rung von Beethovens neunter Symphonie unter Habeneck in Paris. Wilhelmine Schröder-Devrient war für ihn das Ideal der „Singschauspielerin", und als das, was sie so hoch stellte, bezeichnet er die Wahrhaftigkeit ihres ganzen Wesens; sie würde vor Scham vergangen sein, wenn sie der Anwendung eines unwahren Effektmittels eine Beifallsbezeigung hätte verdanken sollen. „Sie hatte gar keine Stimme; aber sie wußte so schön mit ihrem Athem umzugehen und eine wahrhaftig weibliche Seele durch ihn so wundervoll ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen, noch an Stimme dachte!" Ihr Verhalten im letzten Finale des „Freischütz" flößte Wagner eine geradezu erhabene Meinung von ihrer dramatischen Darstellungskunst ein, in dem Blick, den sie auf ihren scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Dramas aus, von der vorher keiner einen Begriff hatte. Und von ihrer „Emeline" in Weigls „Schweizerfamilie", einer im Grunde altmodisch sentimentalen Rolle, bedauert er, daß so etwas nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten werden könne, denn mit wahrer Ergriffenheit habe er hiermit die unbegreifliche Frau erst in ihrer hinreißenden Größe kennen gelernt. Diese Sätze stehen in der Abhandlung „Über Schauspieler und Sänger", die Wagner dem Andenken Wilhelminens gewidmet hat. Seine besten Anleitungen in betreff des Zeitmaßes und des Vortrages Beethovenscher Musik hat er ihrem seelenvoll sicher akzentuierten Gesang entnommen, und es war ihm seitdem unmöglich, die ausdrucksvolle Kadenz der Oboe im ersten Satz der Beethovenschen c—moll-Symphonie so verlegen herunterblasen zu lassen, wie es gewöhnlich geschah. Von dem ihm enthüllten Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, empfand nun Wagner auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck dem als Fermate ausgehaltenen g der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindruck, den er von diesen zwei Punkten her gewann, ging ihm ein den ganzen Satz belebendes neues Verständnis auf.

Und etwas anderes lernte er von Habeneck. Dieser,

ein Dirigent von altem Schrot und Korn, hatte mit seinem Orchester Beethovens neunte Symphonie einen ganzen Winter lang probiert, ohne etwas anderes als den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik zu empfangen. Das bestimmte ihn aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr weiter zu studieren (ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!), bis das neue Beethovensche Melos jedem Musiker aufgegangen war und, da diese eben Musiker von rechtem Gefühl für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Als Wagner dann diese Symphonie, von der er bei einer Aufführung im Leipziger Gewandhaus nur die allerkonfusesten Eindrücke erhalten hatte, von Habeneck und dem Conservatoire-Orchester spielen hörte, da fiel es ihm wie Schuppen von den Augen und er verstand, was hier das Geheimnis der glücklichen Lösung ausmachte. Das Orchester hatte nämlich gelernt, in jedem Takte die Beethovensche Melodie zu erkennen; und da für den französischen Musiker die Musik nur durch den Gesang faßlich ist, da für ihn ein Instrument gut spielen heißt, auf ihm gut singen können, so sang er eben diese Symphonie. Um sie richtig singen zu können, mußte aber überall das rechte Zeitmaß gefunden werden, und Habeneck fand es, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen. Nur die richtige Erfassung des Melos gibt aber auch das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich, eines bedingt das andere.

Durch Frau Schröder-Devrient war also Wagner klar geworden, was der empfundene, wahrhaftige Ausdruck zu bedeuten hatte, durch Habenecks Orchester erkannte er die grundlegende Wichtigkeit der richtig erfaßten Melodiebewegung, und diese beiden Erkenntnispunkte sind die Eckpfeiler seiner ganzen Betrachtungen über das Dirigieren. Zwischen sie spannt er seine feinsten und treffendsten Bemerkungen ein: über die Notwendigkeit der Abänderung des Grundzeitmaßes im Verlauf eines Stückes, was aber mittels unmerklicher Übergänge erfolgen müsse, über die Wichtig-

keit des gleichmäßig stark gehaltenen Tons, der die Basis aller Dynamik wie im Gesang, so im Orchester sei, und dergleichen mehr. Durch Anwendung auf bestimmte Werke erläutert Wagner seine Grundsätze und gibt ihnen Nachdruck. Höchste Genauigkeit gegenüber der Schöpfung des Tonkünstlers ist ihm zugleich höchste künstlerische Treue, die über aller sogenannten Genialität des Nachschaffenden steht. Vor der ersten Aufführung des Ringes in Bayreuth ließ er überall hinter den Kulissen folgenden Anschlag anheften: „!!Deutlichkeit!! Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache. Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem andern; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blicken, nie grad' aus!" Diese wenigen wie in Stein gehauenen Sätze umschließen eine ganze Ästhetik.

Die Einzelheiten von Wagners Abhandlung über das Dirigeren sind nicht neu, das Ganze ist aber neu durch das Zusammenfassen, durch die starke Betonung des inneren Erlebens und durch die leidenschaftliche Überzeugtheit des Vortrags. Wenn seine Theorien auch auf einer gewissen Einseitigkeit der Anschauung beruhen, denn er leitet sie im wesentlichen aus Beethoven ab und versteigt sich einmal sogar zu der Behauptung: „Beethovens Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtenteils nur unter Vermittlung kunstgeschichtlicher Reflexionen uns verständlich bleiben wird" („Beethoven"), so hat sein Wort und vor allem sein Beispiel doch Samenkörner ausgestreut und Früchte getragen, von denen wir heute noch zehren.

HANS VON BÜLOW

Der geistige Erbe Wagners und Liszts als Dirigent und überhaupt als nachschaffender Künstler ist Hans von Bülow. Wenn auch genialische Eigenschaften, wie schon gesagt, nicht übertragbar sind, so fand sich doch in Bülows Natur eine Anlage vor, die begierig Einwirkungen aufsog und Anregungen verarbeitete. Geriet er dadurch zuerst in Abhängigkeit von seinen künstlerischen Vorbildern, so wuchs er sehr bald zu vollkommener Selbständigkeit empor und entwickelte sich, befruchtet durch jene Großen, zu einer Persönlichkeit von so ausgeprägter Eigenart, von so scharfem Profil, daß seine Erscheinung wie ein Sinnbild höchsten Künstlertums aus ihrer Zeit hervorragt. Begabungen, wie Bülow sie besaß, sind wohl öfter dagewesen, niemals aber ein solches Maß von hartnäckiger Ausdauer und Kraftanspannung, um jeden einzelnen Zweig der natürlichen Mitgift so weit wie möglich auszubilden, einem schwächlichen und widerspenstigen Körper zum Trotz. Nicht allein auf die Musik erstreckt sich dieser unstillbare Ausbildungsdrang, sondern er ergreift alle geistigen Gebiete: Bülow macht sich eine Anzahl fremder Sprachen so zu eigen, daß er mit ihnen spielt, er beherrscht die deutsche und ausländische Literatur, kümmert sich um Geschichte, um Politik und treibt tausend andere Dinge nur der Geistesgymnastik halber. Der Traum einer schöpferischen Tätigkeit war bald ausgeträumt; es muß bei dieser Gelegenheit aber doch einmal ausgesprochen werden, daß auch Bülows kompositorische Begabung reichlich so groß war, wie die mancher anderen Tonsetzer unserer Tage, die jahraus, jahrein das Gewerbe des Partiturenschreibens rüstig und unverdrossen betreiben. Er jedoch besaß eine unerbittliche Selbstkritik. Wo er nicht das Höchste erreichen konnte, da verzichtete er lieber, und nun war die Bahn frei für seine Tätigkeit als nachschaffender Künstler, was denn auch mit einer Inbrunst und einem Erfolg geschah, die unerhört sind.

Für die Überschau von Bülows Lebensweg und für die

Erkenntnis seines Wesens besitzen wir ein köstliches, ganz unschätzbares Dokument in der Sammlung seiner Briefe und Schriften. Frau Marie von Bülow, die treue Hüterin seines Andenkens, hat sie in sieben Bänden herausgegeben und mit sehr klugen Einleitungen, Vervollständigungen und Bemerkungen versehen. Wer jene Bände aufmerksam durchliest, glaubt diesen seltsamen Künstlergeist und schwierigen Charakter wie in einem gläserenen Gehäuse zu sehen. Und doch — wie vieles lag noch im Grunde seiner Seele verborgen, wovon nur hier und da eine leise Spur an die Oberfläche steigt!

Daß der Dirigent geboren und nicht erzogen wird, bewies Bülow gleich am Anfang seiner Laufbahn. Der junge Student der Rechte, der schon als Gymnasiast öffentlich Klavier gespielt hatte, und den jetzt bereits unlösliche Bande mit der Musik verknüpften, entflieht auf einen Wink Wagners dem Vaterhaus und dirigiert in Zürich Opern. Er und Karl Ritter sollten Wagner entlasten; Ritter versagt vollständig, Bülow, der bis dahin niemals an Orchesterleitung gedacht hatte, stellt sich hin — und dirigiert eben. Freilich schreibt er seiner Schwester: „Die Sache ist nicht so leicht, wie sie aussieht, es bedarf eines gründlichen, fast bis zu völligem Auswendiglernen der Opern sich erstreckenden Studiums derselben, und das spannt sehr an und also auch ab.“ Aber er schafft es doch und bewährt sich auch in St. Gallen als selbständiger Operndirigent, leistet fast unmenschliche Arbeit (bis zu zehn Stunden Proben täglich!) und findet dann, einundzwanzigjährig, bei Liszt in Weimar eine geistige Heimat.

Hier bildet er sich zu einem glänzenden Klavierspieler aus und wird zugleich einer der eifrigsten Parteigänger Liszts und Wagners, für die er auch in zahlreichen scharfen und witzigen Zeitungsartikeln eintritt. Und nicht nur für sie, sondern für alles, was nach neuem musikalischen Ausdruck drängt, und gegen alles, was ihm Schlendrian oder Verharren in schlechten Gewohnheiten zu sein schien. Ich gebrauche absichtlich nicht das Wort „Fortschritt“, weil

nach meiner schon öfter ausgesprochenen Ansicht von Fortschritten auf dem Gebiete der Kunst überhaupt nicht gesprochen werden kann, da es sich immer nur um ein „Anderswerden" handelt. Richard Wagner stellt zum Beispiel Mozart gegenüber durchaus keinen Fortschritt dar, er tritt an das Opernproblem nur mit neuen Anschauungen heran und sucht es mit neuen Mitteln zu lösen.

Auf die Weimarer Lehrzeit folgen nun Konzertreisen, Klavierlehrerei am Sternschen Konservatorium in Berlin, Verheiratung mit Cosima Liszt. Dann zieht es ihn wieder zum Orchester: 1859 veranstaltet er Konzerte in Berlin, hauptsächlich mit Kompositionen von Berlioz, Liszt und Wagner, die nach außen hin natürlich gar keinen Erfolg haben, sondern ihn nur ein gut Stück seiner schmalen Einkünfte kosten. Als nach der Aufführung der Lisztschen symphonischen Dichtung „Die Ideale" gezischt wurde, wendete sich Bülow in den Saal und sagte: „Ich bitte die Zischenden, den Saal zu verlassen, es ist hier nicht üblich, zu zischen", was in der Presse einen Sturm der Entrüstung erregte. Aber Bülow war „ganz vergnügt". Man warnt ihn, gleich wieder öffentlich aufzutreten, er tut es doch, spielt schöner als je, und es läuft alles gut ab. Dies Verhalten kennzeichnet ihn ganz: immer folgte er dem kategorischen Imperativ in ihm, tat, was er glaubte tun zu müssen, und „forcht sich nit, ging seines Weges Schritt vor Schritt", unbekümmert um die Folgen.

1861 dirigierte er auf der Weimarer Tonkünstlerversammlung Liszts „Faustsymphonie". Sein Gedächtnis war von Hause aus vorzüglich, durch fortgesetzte Schulung hatte er es zu einer damals unerhörten Leistungsfähigkeit erzogen. Zur „Faustsymphonie" gebrauchte er eine Partitur überhaupt nicht. „Er hatte", so erzählt Weißheimer, „nicht nur alle Noten im Kopfe, sondern auch die hier und da zu leichterer Orientierung beigefügten Buchstaben. So konnte er sich den Luxus gestatten, einzelne schwierigere Stellen außer der Reihe vorzunehmen, das leichtere übergehend. In der That konnte er sein eminentes Gedächtnis

in kein glänzenderes Licht setzen, als wenn er einmal siebenzehn Takte vor Buchstaben B, neunundzwanzig vor Buchstaben Y u. s. w. anfangen ließ und den Hornisten zurief, bei Buchstaben E e (Mephisto) ganz besonders scharf zu rhythmisieren".

Als Wagner 1864 aus tiefster Not hoch emporgehoben und durch Ludwig II. nach München berufen wurde, da zog er auch Bülow nach. „Vorspieler des Königs" — damit begann seine Tätigkeit. In der Tat war er aber mehr: Wagners Sekundant bei den Kämpfen gegen Niedrigkeit und Furcht, die bald ausgefochten werden mußten. Sein Temperament entsprach nicht den in München gewohnten Wärmegraden, seine hingeworfene Äußerung, es käme nicht darauf an, ob bei der geforderten Verkleinerung des Zuschauerraumes für die Aufführung von Tristan „dreißig Schweinehunde weniger" zuhörten, wurde in die Öffentlichkeit gezerrt und hetzte eine ganze Meute auf ihn, und andere Verdrießlichkeiten mehr zerrten an seinen Nerven. Bei der ersten Vorstellung von „Tristan und Isolde", deren Leitung durch königlichen Befehl ihm übertragen war, zeigte er denn nun freilich, wes Geistes Kind er war, und wie auch die Urteile über das Werk selbst lauten mochten, das heute als die ureigenste Äußerung von Wagners Genie geliebt, damals nur sehr wenigen ans Herz ging — über Bülows Leitung gab es nur eine Stimme der Bewunderung. Wagner selbst schreibt an Uhl in Wien: „Um mir den fördernden Überblick über die Leistungen der Gesammtheit zu erleichtern, ist mir mein lieber Freund Hans von Bülow für die Leitung des Orchesters beigegeben. Gerade er, der einst das Unmögliche leistete, indem er einen spielbaren Clavierauszug dieser Partitur zu Stande brachte, von dem noch keiner begreift, wie er dies angefangen hat. Ihm, der mit dieser so vielen Musikern noch räthselhaft dünkenden Partitur bis zum Auswendigwissen des kleinsten Bruchtheiles derselben vertraut ist und meine Intentionen bis in ihre zartesten Nuancen in sich aufgenommen hat, — dieses zweite Ich zur Seite, kann ich mit jeder Einzelheit der musikalischen

wie szenischen Darstellung mich in der ruhig vertraulichen künstlerischen Stimmung befassen, wie sie nur der liebevolle Verkehr mit innig befreundeten Künstlern selbst ermöglicht."

Die Vorbereitungen zu dieser Aufführung hatten an alle Mitwirkenden so außerordentliche Anforderungen gestellt, wie sie den Schwierigkeiten des Werkes entsprachen. In etwa vier Wochen waren zwanzig Orchesterproben abgehalten, die Klavierproben, Szenen- und häuslichen Proben nicht mitgerechnet. Heinrich Dorn, der dem „Tristan" durchaus ablehnend gegenüberstand, hatte Gelegenheit, einer der letzten Proben beizuwohnen, sein Urteil als eines gewiß nicht „Voreingenommenen" zu hören, ist deshalb um so lehrreicher. Er schreibt: „Dieser ausgezeichnete Künstler führte die Kapelle und das Sängerpersonal mit wahrhaft bewunderungswürdiger Sicherheit durch die Irrgänge der Wagnerschen Partitur, welche zwar vor ihm auf seinem Pulte lag, welche er aber so vollständig inne hatte (die Partitur im Kopf, nicht den Kopf in der Partitur, wie gewisse Leute), daß er kaum einen Blick hineinwarf, daß er die Blätter oft erst umdrehte, wenn die rechte Zeit und Stelle lange vorüber war, ja daß er einmal sogar bei nöthig gewordener Repetition den einzelnen Instrumenten ihre Einsätze nach den rückwärts zu zählenden Takten bezeichnete, ohne darüber die Partitur um Rat zu fragen. Das nenne ich ein Werk (und welches Werk!) in succum et sanguinem aufnehmen, das heißt ein musikalisches Gedächtnis! . . . Über Bülows körperliches Gebahren während des Dirigirens ist oft absprechend geurtheilt worden, und noch in neuerer Zeit habe ich eine in München erschienene photographische Karte gesehen, worauf er in verschiedenen lächerlichen Stellungen mit dem Taktstock in der Hand abgebildet ist. In wiefern diese Vorwürfe zutreffend sind, weiß ich nicht, da ich ihn nie eine Opernaufführung, nur eine Probe leiten sah; für die Proben aber muß dem Kapellmeister jedes Manoeuvre gestattet sein, welches seiner Meinung nach dazu beitragen kann, die vorgeschriebenen Intentionen zu verwirklichen —

freilich nur in der Absicht, um des Abends bei dem Publikum keinerlei Aufmerksamkeit mehr zu erregen; denn diesem darf er dann nur als ein verkörperter Metronom erscheinen, und zwar in jener noblen Form und eleganten Einfassung, worin Spontini ein Vorbild für alle Dirigenten war. Weicht Bülow von diesem Grundsatz ab und macht er in seinen Gesticulationen keinen Unterschied zwischen Morgen und Abend, zwischen Probe und Aufführung, dann braucht er freilich für den Spott nicht zu sorgen; aber seiner Befähigung zum musikalischen Heerführer thut das keinen Eintrag." Die von Dorn erwähnte, vermutlich von Kaulbach gezeichnete Karte ist übrigens im IV. Band der Briefe, S. 31, wiedergegeben.

Auf die ungeheure Kraftanspannung während der Tristan-Zeit folgt eine kurze Ruhepause: Aufenthalt in Triebschen bei Wagner, Konzertieren und Klavierunterricht in Basel. Dann wird Bülow nach der wie im Raub errungenen Herrschaft über das Münchener Opernorchester wirklich Hofkapellmeister und zugleich Direktor der Königlichen Musikschule, leitet 1868 die erste Aufführung der „Meistersinger", die eine ähnliche Vollendung wie die Tristan-Aufführung erreichte — und gibt 1869 seine Stellungen auf, um sich nach Florenz zurückzuziehen.

Wer Bülows Briefe aus den Jahren 1865—70 genau durchliest, der muß zu der Überzeugung kommen, daß er Ungeheuerliches auf sich geladen hatte. Seine Mutter sagte schon 1859 von ihm: „Wirkliche Ruhe verträgt er nicht"; was er jedoch hier an Arbeit leistete, das übersteigt eigentlich Menschenkraft. An Emil Bock schreibt er am 8. Oktober 1868 über seinen künstlerischen Standpunkt: „Sprechen Sie mir nicht mehr von Parteisache. Kein Künstler hat zu seinem eigenen Nachtheil soviel Gerechtigkeit praktisch geübt wie ich, und jetzt, da ich zu commandiren habe, bin ich noch weit objektiver, als früher, wo ich Opposition zu üben gezwungen war, nicht gegen Tradition, sondern gegen Schlendrian, gegen Intoleranz, ja gegen Coterie . . . Die Partei, für welche ich Propaganda mache, ist die der Leute,

welche etwas können und leisten." Dann zählt er die Opern auf, die bis zum 1. Januar neu herauskommen sollen: Euryanthe, Vestalin, Idomeneo, Figaro, Vampyr, Barbier, Prophet, dann z. e. M. Iphigenie in Aulis nach Wagners Bearbeitung, rothe Käppchen von Dittersdorf, Joconda von Isouard, Rothmantel von Krempelsetzer (Localoper), beiden Füchse von Méhul usw. Dazu kamen noch Konzerte mit der Hofkapelle sowie die Direktionsführung und der Unterricht an der Musikschule. Das wäre schon unter normalen Verhältnissen eine Arbeitslast gewesen, die auf die Dauer kein Mensch hätte tragen können; dabei waren aber die Münchener Verhältnisse für Bülow nichts weniger als normal. Die Volksstimmung durch gehässige und erlogene Zeitungsnotizen aufgestachelt, hatte sich so gegen Wagner gewandt, daß der König 1865 selbst ihn bat, für einige Zeit München zu verlassen, und Bülow, der Seite an Seite mit ihm gekämpft hatte und von dem man annahm, er sei „ein kleiner Günstling des großen Günstlings", mußte nun unter demselben Mißtrauen und denselben Verdächtigungen leiden, stieß fortwährend auf Widerstände, auch in der Kapelle, war tausend kleinen und großen Ärgernissen und Reibereien ausgesetzt. Die Folgen ließen denn auch nicht auf sich warten. Im Juni teilte er einigen Freunden seinen festen Entschluß mit, aus München wegzugehen. „Ich rette mich selbst, meine Gesundheit, meine künftige menschliche und künstlerische Existenz. Periculum in mora . . . Buchstäblich halb todt abgearbeitet und dreiviertel todt abgeärgert habe ich mich hier — pour le Roi de Bavière". „Ein Jahr mindestens zur Herstellung von Körper und Kopf . . . muß ich für Freund und Feind in Vergessenheit gerathen." Mit dem „Tristan" hatte er sich als Kapellmeister in München eingeführt, mit dem „Tristan" nahm er von seiner Tätigkeit dort Abschied.

Und warum diese wahnsinnige Überspannung aller Kräfte? Bülow war ein viel zu klarer Geist, als daß man annehmen könnte, er habe sich gegen seinen Willen in diese Arbeitslast hineintreiben lassen, von der er wissen

mußte, daß sie über kurz oder lang zu einem Zusammenbruch führen würde. Die Lösung des Rätsels liegt in der lakonischen Mitteilung an Bronsart: „Meine Frau hat sich von mir getrennt und mit den Kindern dauernd in der Schweiz niedergelassen.“ Die Tragödie, die sich in seinem Hause abspielte, die innere Trennung Cosimas von ihm und ihre Vereinigung mit Wagner, die bald auch eine äußere wurde, bereitete ihm Schmerzen, die keiner ermessen kann, denn nicht einmal seinen vertrautesten Freunden gegenüber hat er sich darüber ausgesprochen. Es ist meine feste Überzeugung, daß Bülow Betäubung für diese Schmerzen suchte, und daß er, wie andere zum Morphium oder zum Alkohol greifen, zur Arbeit flüchtete, um sich vor den schweren Gedanken zu retten und zu vergessen. Wie weit ihm das gelungen ist, entzieht sich unserer Wahrnehmung. Daß er aber unsäglich gelitten hat und an der Entfremdung von seinen Töchtern sein Leben lang sehr schwer trug, ist sicher; umsonst sagt er nicht: „Die Saiten meines Innern sind nicht verstimmt, sie sind zerrissen“, und umsonst stöhnt er nicht (nach fast zwanzig Jahren!): „Bei meinen Kindern habe ich nicht das geringste Herzensheim. Ich bin eigentlich nur ein lästiger Anhang: Bayreuther Götzendienst überall in vorderster Linie: Wolzogen, Stein . . . Levi, Richter, Mottl — ja selbst Seidl — — sind alles viel wichtigere Personnagen als der Abtrünnige, der Verehrer des „Erzfeindes“ (!!!) Brahms, der sogenannte Vater, dessen verfl. Schuldigkeit es doch eigentlich zu sein hätte, — — die Kniee stets in Andacht zu beugen vor dem — Stifter der neuen Religion — denn als solcher wird der geniale Tondichter eigentlich betrachtet. In jedem Gespräch klingt dieser Grundton durch — kein Thema, das nicht, indirekt wenigstens, aber für meine zwischenzeilenlesengeübte Nervosität darauf hinwiese. Welche Seelenmarter! Durch, durch!“ Diese Verhältnisse müssen berücksichtigt werden, wenn man Bülow nicht unrecht tun will. Die seelische und nervöse Zermürbung erklärt seine gelegentlichen leidenschaftlichen Ausbrüche, das heftige Umsichschlagen, wenn er gereizt

und geärgert wurde; auf der andern Seite diente ihm aber sein schlagfertiger Witz, seine scharfe, oft boshafte Zunge und Feder als Schutzwehr gegen die Außenwelt: sie waren der Panzer, mit denen er sein nur allzu weiches, grundgütiges und vornehmes Herz umhüllte. Gegenüber seinem Münchener Freund Spitzweg kennzeichnet er sich einmal so: „Es ist ein altes Pech von mir, für pikanter und ironischer gehalten zu werden, als ich es meiner Natur nach bin. Letzteres ist eigentlich „sentimental". Aus Sentimentalität war ich zur Zeit rother Republikaner, aus Sentimentalität Bonapartist (demokratischer — bins noch), aus Sentimentalität entsprang meine kleine Nebenzuneigung zu den Bayrischen Ultramontanen usw." Das ist wohl zu beachten.

„Hier will ich bleiben. Nur hier kann der Versuch einer Selbstrenaissance für mich gelingen, wenn meine Maschine überhaupt noch einer Reparatur fähig ist." So schreibt Bülow seiner Mutter aus Florenz. Und Italien hat ihn denn in der Tat geheilt, oder es hat wenigstens die Wunden seines Innern geschlossen, wenn es auch nicht verhindern konnte, daß sie später gelegentlich wieder aufbrachen. Mit erstaunlicher Federkraft schnellte sein Geist empor. Der italienischen Sprache bemächtigt er sich im Überfall und nimmt dann mittels italienischer Lehrbücher das Englische in Angriff. Er übt wieder fleißig Klavier, gibt Unterricht, dirigiert Orchesterkonzerte, veranstaltet Kammermusiken und redet sich sogar kleine Herzenserlebnisse ein. Der Kreis seiner Konzertausflüge erweitert sich, Deutschland erst, dann Amerika sieht ihn am Klavier, und nach der Rückkehr gelingt es seinem alten Freund Hans von Bronsart, ihn in Hannover fest ans Kapellmeisterpult zu schmieden. So kurz seine Tätigkeit hier war — nur wenig über zwei Jahre — so gute Früchte trug sie. Bülow führte drei neue Opern auf, „Benvenuto Cellini" von Berlioz, Glinkas „Das Leben für den Czar", ein Werk, für das er schon lange schwärmte, und „Der Holzdieb", ein kleines Stück aus Marschners Dresdener Zeit. Neun Opern studierte er neu ein, dirigierte achtzehn Abonnementskonzerte

und trat in vierundzwanzig Konzerten als Klavierspieler auf. Ein heftiger Zusammenstoß mit dem Tenoristen Schott, bei dem Bülow seinem stürmischen Temperament etwas gar zu sehr die Zügel schießen ließ, hatte ein Abschiedsgesuch zur Folge, das auch bewilligt wurde.

Und 1880 gab er dem Drängen des Herzogs von Meiningen nach, der ihn zum Musikintendanten seiner Hofkapelle ernannte. Sieht man das fünfjährige Wirken Bülows in Meiningen an, so erscheint sein ganzes Leben bis dahin wie eine Vorbereitung auf diese Zeit. Hier konnte er zum erstenmal ganz frei über ein Orchester verfügen, war an keinen regelmäßigen Theaterdienst gebunden, durfte proben wie und soviel er wollte, und hier setzte er ungehemmt alles in die Tat um, was in den Jahren vorher in ihm künstlerisch reif geworden war.

Die Meininger Kapelle zählte nur vierzig Mann, und nicht alle Mitglieder waren Kräfte ersten Ranges. Bülow suchte zu vergrößern und zu verbessern, soweit es in seinen Kräften stand und soweit es die beschränkten Mittel zuließen; langten diese nicht, so griff er wohl auch in die eigene Tasche, wie er zum Beispiel, um einen guten Oboer zu gewinnen, 300 Mark jährlich selbst zulegte. Überhaupt war er in Geldangelegenheiten immer von vornehmster Großzügigkeit, Edelmann von Kopf zu Fuß, bewirtete das Orchester, um es für das Konzert zu befeuern, einmal vorher mit fünfzehn Flaschen Champagner, lehnte für Orchesterleitungen, deren Ausfall ihn nicht befriedigt hatte, jede Entschädigung ab, stiftete für den Bayreuther Stipendienfonds in fast übermenschlicher Objektivität — 40 000 Mark, die er „zusammengespielt“ hatte, und dergleichen mehr. Über seine Studienmethode äußert er sich: „Ich arbeite nach den Meininger Prinzipien: Separatproben von Bläsern und Streichern, letztere wieder subdividirt in 1. und 2. Geigen, Violen, Celli und Bässe. Jede dynamische Nüance wird studiert, jeder Bogenstrich, jedes Staccato genau gleichmäßig vorgezeichnet, musikalische Phrasierung und Interpunktion in jedem Detail probiert. ‚In der Kunst gibt es

keine Bagatellen' ist meine Maxime.'" Er ging beim Orchesterspiel genau so vor, wie bei seinem Klavierspiel, worüber er einmal schreibt: „Verstand schafft nie Poesie, aber Poesie schärft den Verstand, ohne sich selber abzustumpfen. Ich bei meinem Studiren gehe zunächst rein verstandesmäßig zu Werke, damit nichts später, wenn ich an den Gefühlsvortrag gehe, die Thätigkeit meiner Phantasie hemme, nichts mehr eine technische Aufmerksamkeit reize." Gern pflegte er zu sagen und zu schreiben: „Lange Proben, kurze Programme", oder „Feile will Weile und nur Feile rechtfertigt meine Direktion", und im Feilen war er unerbittlich. Ließ er doch später in Hamburg die Hornisten eine gewisse Stelle fünfzigmal wiederholen, während er in Hannover einem Hornisten nach vergeblichem Probieren freundlich riet, sich ein „leichteres Instrument" auszusuchen.

Zuerst beschränkte er sich in Meiningen auf die Einübung Beethovenscher Werke; vom 1. Oktober bis 20. Dezember wurde keine Note anderer Musik geübt, und durch diese „Reise um Beethoven in 80 Tagen", wie er das nannte, konnte Großes erreicht werden. Ganz neue Wirkungen zeigten sich nach diesem peinlich genauen Studieren, unbekannte Schönheiten und Feinheiten, die bisher nur in der Partitur gestanden hatten, wurden hörbar, und der Weimarer Kapellmeister Lassen gestand Bülow, er habe seit 30 Jahren nichts so Vollendetes gehört, nur die Pariser Conservatoire-Konzerte (die ja schon Wagner begeistert hatten) seien vergleichbar bezüglich des Technischen, geringerwertig aber bezüglich der geistigen Wiedergabe.

Nachdem Bülow die Kapelle für eine bestimmte Anzahl von Stücken eingeschult und seinen Vorsatz, für die Wiedergabe Beethovenscher Werke einen Stil zu schaffen, annähernd verwirklicht hatte, da ging er mit dieser „seiner Schöpfung" auf Reisen, genau wie es vorher das Meininger Theater getan hatte. Aber während dieses zwar wegen der Genauigkeit und historischen Treue seiner Vorstellungen bewundert wurde, auf die Entwicklung der neueren Schauspielkunst jedoch ohne wesentlichen Einfluß geblieben ist,

gingen von den musikalischen Meiningern Wirkungen aus, die sich noch heute nicht erschöpft haben. Die Meininger Kapelle unter Bülow ist wirklich für das Orchesterspiel vorbildlich, stilbildend geworden. Der Eindruck dieser Aufführungen, in denen sich höchste technische Vollendung mit geistiger Durchdringung untrennbar vereinigten, war überall ein ungeheurer, aufwühlender. Beglückt durfte Bülow an die Mutter schreiben: „Die Triumphe, die ich gefeiert habe, entziehen sich jeder Schilderung. Sieg überall, wo ich mit meinen 50 Leuten, statt wie früher nur meiner 10 Finger, hingekommen! Wahrlich, ich glaube, muß glauben an eine Mission, muß Gott danken, daß er mir Kraft verliehen hat, sie so glänzend zu beginnen, darf zur Vorsehung hoffen, daß ich sie fortsetzen, daß ich sie vollenden werde."

In Meiningen fand Bülow an der Seite der Schauspielerin Marie Schanzer ein neues Eheglück. Sie wurde die gütige, verstehende Gefährtin seines Lebensrestes, die aufopfernde Pflegerin in seiner letzten, schweren Krankheit. Und in Meiningen entdeckte er die Orchesterwerke von Brahms für sich, denen er bis dahin ziemlich kühl gegenübergestanden hatte, und feurig, enthusiastisch, wie er immer war, machte er sich zum Apostel dieser neuen Liebe und verkündete den Ruhm der Brahmsischen Symphonien, Serenaden und anderen großen Werke in musterhaften Aufführungen. Was Joachim für die Kammermusik von Brahms getan hat, das tat Bülow für seine Orchestermusik, und er hat so das Verständnis für diese strenge und ernste Kunst wesentlich gefördert. Selbst in dem neuer Kunst sehr schwer zugänglichen Leipzig erfocht er Brahms einen vollständigen Sieg, über den Elisabeth von Herzogenberg selbst dem Komponisten berichtet: alles wäre zu klanglich sinnlicher Wirkung gekommen, alles, was gewollt wurde, sei dagewesen und ein Zug echter, warmer Begeisterung sei durch das Ganze gegangen. Es ist viel darüber geredet und geschrieben worden, wie Bülow sich von Liszts Werken hat abwenden und in den Bann der Brahmsischen Kunst hat geraten können; man hat ihn darob gepriesen, als sei er erst

damit zur wahren Kunst gekommen, und man hat ihn verlästert als Abtrünnigen seiner Jugendideale. Das eine ist so verkehrt, wie das andere. Einmal hatte sich Bülow schon in München vom Parteimann zum universellen Musiker herausgemausert, zum Künstler, der nicht mehr auf eine „Richtung" eingeschworen war, sondern der das Gute nahm, wo er es fand. Das Eintreten für Brahms war nur der letzte Schritt auf diesem Wege. Wie ihn bei Liszt und Wagner das Neue gereizt hatte, das Abbiegen vom „ewig Gestrigen", so reizte ihn bei Brahms ein anderes Neues: die Erkenntnis, daß die Form der Symphonie keineswegs, wie es Wagner gepredigt hatte, durch Beethoven erschöpft sei, sondern daß sich in ihr noch sehr viel aussprechen ließ, was vorher nicht gesagt war. Wie ja überhaupt die Form in der Musik das Flüssigste und Dehnbarste ist, was man sich vorstellen kann; sie wird neu mit jedem neuen Gedanken und Gefühlsinhalt, deshalb kann sie auch nie veralten, deshalb gleicht auch keine Beethovensche Symphonie formell der andern, jede ist eine Welt und ein Wesen für sich. Von dieser Erkenntnis aus wurde Bülow denn ein Vorkämpfer für die Brahmsische Orchestermusik, wie er früher ein Vorkämpfer für die von Liszt gewesen war. Und in beiden Fällen stachelte ihn der Widerstand der großen Masse auf und gab ihm Kampfesmut und Kampfeslust. Endlich aber kommt noch etwas rein Menschliches, in Bülows Natur begründetes hinzu: das Bedürfnis nach Abwechslung, das er in großen wie in kleinen Dingen hatte. Er schreibt einmal an seine Frau: „Wie Du weißt, werde ich ‚auf die Länge der Dauer', wie neulich ein Handlungsreisender sagte, auch die nettesten Menschen leicht satt. Enfin — variety being the spice of life — das Alternieren pflegt häufig den alternierenden Personen, Victualien, Ideen nur zum Vortheil zu gereichen." Dieser Hinweis scheint Bülows nicht würdig, höre ich schon sagen. Doch! Man soll derlei Charaktergrundlagen nicht unterschätzen, sie können die Triebfeder zu Entschlüssen und Entscheidungen werden, die für ganze Lebensabschnitte ausschlaggebend sind. Und als eine der vielen bewegenden Ur-

sachen in Bülows oft sehr schwer faßbarem Handeln muß auch der Drang nach Wechsel in Betracht gezogen werden.

Fünf Jahre blieb Bülow in Meiningen, bis 1885. Es kann nicht Zweck dieser Skizze sein, die Gründe darzulegen, die ihn zur Aufgabe seiner Stellung veranlaßt haben, denn sehr Verschiedenes ist hier zusammengekommen. Genug, er hat nach Meiningen eine feste Stellung nicht mehr bekleidet, wenn man nicht die kurze Zeit, wo er in Hamburg durch Pollini sich für eine Anzahl von Opernvorstellungen einfangen ließ, so bezeichnen will. In der Hauptsache blieb er freier Künstler, leitete in Petersburg Orchesterkonzerte, fand aber seinen ersprießlichsten Wirkungskreis in Berlin, wo er 1887 an die Spitze der Philharmonischen Konzerte trat. Die Bilsesche Kapelle hatte sich 1882 mit ihrem Leiter veruneinigt und von ihm gelöst, um eine Republik zu gründen. Verschiedene bedeutende Dirigenten wollten den Musikern helfen, ihre Selbständigkeit zu bewahren, aber die Sache ging nicht recht vorwärts, es blieb ein Zustand zwischen Leben und Sterben. Da wagte es Hermann Wolff, die Konzerte auf eigene Rechnung zu übernehmen, nachdem er Hans von Bülow für die Leitung gewonnen hatte, und damit war ein Schritt getan, dessen ganze Bedeutung Wolff wohl selbst nicht geahnt hatte: Berlin wurde die Stadt Deutschlands, wo die besten Orchesterkonzerte stattfanden (trotz aller Königlichen und Kaiserlichen Kapellen), und in Hamburg, wo Bülow seinen ständigen Wohnsitz hatte, entstand so etwas wie ein Ableger der Berliner Hauptstelle.

Ich habe alle Konzerte gehört, die Bülow in Berlin geleitet hat, und ich will nun versuchen, die Eindrücke zu schildern, die ich von ihm empfangen habe. Zunächst das Äußerliche. In der Philharmonie, die ihre Umwandlung von der Rollschuhbahn zum Konzertsaal erst in verschiedenen Häutungen vollzogen hat, befand sich das verhältnismäßig kleine Podium noch an der Breitseite des Saales, als Bülow mit den Meiningern hier konzertierte. Da überraschte es denn, daß alle Stühle fehlten, daß die Pulte allein dastanden. Und die ausführenden Künstler

standen auch während des Konzertes, wie der Dirigent. Das ist, wie früher schon gesagt, das Zurückgreifen auf einen alten Brauch, und es verbürgt die höhere Anspannung der Aufmerksamkeit, die bei dem bequemeren Sitzen nur allzuleicht einschläft. Bei einer Persönlichkeit wie Hans von Bülow war das übrigens kaum zu befürchten. Wie er mit rascher Bewegung an das Dirigentenpult trat, auf dem keine Partitur lag, denn die trug er im Kopf, ging sichtlich ein Ruck durch die Musiker. Ein kurzes Umdrehen zum Publikum, etwa: „ich bitte um Ruhe", ein leichtes Aufklopfen, das auch wohl unterblieb, und die Aufführung begann. Wer etwa Dorns Schilderung von Bülows Dirigiermanieren kannte, mußte höchst überrascht sein, denn nichts von Aufgeregtheit oder aufdringlicher Zeichengebung war zu bemerken, mit vollkommener Ruhe stand er da, gab den Takt fast lässig, weil er eben das Orchester so geschult hatte, daß ein Blick genügte, um alles seinem Willen gemäß zum Ausdruck zu bringen. Und wie um zu zeigen, daß alles in bester Ordnung sei, daß *ein* Geist die ganze Kapelle beseele, legte er an manchen Stellen den Taktstock aufs Pult, ließ die Musiker scheinbar ihrem eigenen Antrieb folgen, der ja doch schließlich nur von seinem Geist gegeben war, und übernahm die Leitung erst wieder, wenn etwa Gefahren drohen konnten. Das durfte er sich natürlich nur erlauben, wenn er vor seinen Meiningern stand, deren Einübung er bis in die kleinsten Einzelheiten selbst geleitet hatte und deren Dienstzucht er ganz sicher war Beim Philharmonischen Orchester hat er das, soweit meine Erinnerung reicht, nie getan Hier befand er sich auch in einer ganz anderen Lage: er mußte mit wenigen Proben auskommen, und wenn er durchschnittlich auch vielleicht ein besseres Material zur Verfügung hatte, als in Meiningen, so wurde natürlich seine Zeichengebung auch in den Konzerten eine vielfältigere und erregtere, denn an seiner Geistesgegenwart hing schließlich allein das Gelingen oder Mißlingen einer Aufführung.

Da der Andrang zu den von Bülow dirigierten Philharmonischen Konzerten sehr stark war, so wurden, um alle

Einlaßsuchenden zu befriedigen, am Ende auch Karten für das Podium der inzwischen umgebauten Philharmonie ausgegeben, wo natürlich nur eine kleine Zahl von Zuhörern hinter den Musikern Platz fanden. Einmal, als alle Karten vergriffen waren, saß ich auch dort, und der Anblick Bülows, dem man von hier aus nächster Nähe ins Gesicht sah, hatte etwas so fabelhaft Fesselndes, daß ich von nun an öfter mir einen Podiumplatz verschaffte. Der Verlauf des ganzen Stückes spiegelte sich in seinen Mienen, in seinen Dirigiergebärden, das Gesicht war in fortwährender Bewegung: hier spielte ein leises Lächeln um seine Lippen, wenn ein Haydnscher oder Beethovenscher Orchesterwitz gut herauskam, hier blitzte bei einem gelungenen, feinen Übergang eine stolze Freude in seinen Augen auf, hier runzelten sich die Brauen, wenn etwas nicht so ging, wie er es gewünscht. Der ganze Mensch lebte und webte in der Darstellung des Werkes, die heiße Empfindung des erfaßten Inhalts setzte sich ihm unmittelbar in Bewegung um, und die verschwenderische Ausgabe geistiger und körperlicher Kraft strahlte auf das Orchester über und entrang ihm alles, was es an Ausdruck hergeben konnte. Diese Kraft der Willensübertragung ist ein Geheimnis der eigentlichen Direktionsgenies; viele ausgezeichnete Musiker, die ihre Vortragswerke vielleicht ebensogut in Kopf und Herzen trugen wie Bülow, haben sie nie erwerben können, wie denn zum Beispiel Joachim, der unvergleichliche Anführer des Streichquartetts, zeitlebens ein recht mäßiger Dirigent gewesen ist.

Wer jemals Bülow in dieser Art beim Musizieren beobachtet hat, dem wird es unbegreiflich sein, wie von ihm hat gesagt werden können, er gehe kühl und verstandesmäßig vor. Bülow kühl! Ja, die Deutschen sind komische Leute: wo sie formale und technische Vollendung antreffen, da wird ihnen die Sache verdächtig, da glauben sie das „Gefühl“ gefährdet, das nach der Meinung vieler Leute allein das Kunstwerk hervorbringt. Haben sich doch auch Platen und Goethe den Vorwurf der Herzenskälte gefallen lassen müssen. Die Romanen besitzen einen viel stärker entwickelten

Sinn für die Bedeutung der Form und der technischen Feile in der Kunst, das kann jeder beobachten, der französische Virtuosen oder gute italienische Sänger hört: da ist gewöhnlich das Handwerkszeug in allerbester Ordnung und die Ausführung von tadelloser Sauberkeit, während deutsche Künstler, auch sehr begabte, nur zu oft glauben, der „tiefempfundene Vortrag" enthebe sie der äußerst angespannten Arbeitspflicht gegen ihre Finger oder ihre Kehle.

In der Beziehung fühlte Bülow nun ganz romanisch, die vollkommenste technische Durcharbeitung war für ihn die selbstverständliche Voraussetzung, und darunter verstand er nicht allein die Notentreue, sondern in noch höherem Maße die Treue gegen den Sinn. Das, was in der Partitur stand, sollte auch klingen, das motivische Geflecht sollte deutlich werden, und da entging ihm keine Einzelheit von irgendwelcher Bedeutung. Nicht immer war dies Zu-Gehör-bringen so ganz einfach; da mußte hier eine Instrumentengruppe abgedämpft, dort eine verstärkt werden, die vorgeschriebenen Schattierungen durften nicht für alle Instrumente gleichmäßig gelten, wenn das Bedeutsame überall hervortreten sollte, und um das zu erreichen, scheute sich Bülow auch nicht, gleich Wagner gelegentlich kleine Retuschen anzubringen. So ließ er im Andante von Beethovens fünfter Symphonie, da, wo Violoncelli und Bässe die melodische Figuration im Forte spielen sollen, die Stelle von der Hälfte der Spieler gebunden, von der andern gestoßen ausführen, um die höchste Deutlichkeit zu erzielen, und am Schluß desselben Satzes ließ er die erste Note des drittletzten Taktes nebst der dazugehörigen Auftaktnote pizzicato ausführen, statt mit dem Bogen, da ihm das vorgezeichnete piano für die Erreichung eines merkbaren Kontrastes nicht genügend erschien (Laser). Am Schluß des ersten Satzes der Eroica, wo die Hörner das Hauptthema aufnehmen, verstärkte er den Klang durch Trompeten, und solche gelinden Eingriffe kamen öfter vor, niemals aber, weil Bülow auf Effekt ausging, — das tat er so wenig wie Wagner — sondern weil er der Sache dienen wollte. Durch

solche Maßnahmen gewann das Orchesterspiel eine unbeschreibliche Klarheit; man glaubte durch ein Glasgehäuse das Leben eines künstlerischen Organismus in seinem Auf und Ab von Gefühlen und Leidenschaften, von Freuden und Schmerzen beobachten zu können, und empfing schon dadurch Eindrücke eigenster Art.

Die Zeitmaße, auch die der Allegrosätze, nahm Bülow nach Wagners Beispiel verhältnismäßig ruhig, doch änderte er natürlich die Bewegung im Verlauf der Darstellung nach der Entwicklung des Affekts. So zum Beispiel hielt er in der Egmont-Ouvertüre bei Eintritt des zweiten Themas bei den schweren Akkorden (As-Des) das Tempo an, wodurch diese Stelle eine ganz besondere Wucht bekam. Auch bei Opernaufführungen scheint Bülow bisweilen durch Verbreiterung der Zeitmaße große Wirkungen erzielt zu haben, wie ein Bericht von Siegfried Ochs über seine Leitung der „Carmen" in Hamburg beweist, und Weingartner mißkennt Bülows Charakter vollständig, wenn er in seiner Broschüre „Über das Dirigieren" meint, er habe sich nur den Scherz gemacht, „zu probiren, wie weit man Publikum und Kritik dupiren könne, wenn man einen berühmten Namen trägt". Mit vollem Recht erhebt Frau von Bülow (Briefe, VII, S. 82) entrüsteten Einspruch gegen diese Unterstellung, die Bülows künstlerische Ehrlichkeit in Zweifel zieht.

Wundervoll war es, wie er bisweilen eine Holzbläserkantilene aus dem Ganzen herauslöste, zum Beispiel in der Coriolanouvertüre, oder wie er Steigerungen anschwellen ließ, etwa im Andante der fünften Beethovenschen Symphonie, am Schluß, wo der Abgesang des Hauptthemas zum letztenmal wiederkehrt mit dem plötzlichen Aufschwung der Geigen nach g'': Das war wie ein Aufblick zum Himmel. Überhaupt seine weitangelegten Steigerungen — die konnten einem die Seele aus dem Leibe ziehen. Bei dem stürmischen Jubel der Streicher in der Stretta der dritten Leonorenouvertüre ließ er die einzelnen Pulte nacheinander eintreten: „nur 2 Violinen bis Takt 6 drittes Viertel", setzt er Karl Kliebert in Würzburg auseinander, „dann ein Pult mehr;

Takt 8 ein weiteres, bei den Sekundgeigen item jeden Takt ein Pult mehr. So machen es die Meininger . . . Und dann à la Wagner nicht gleich mit der Presto-Thüre in das Haus der Klimax fallen — — Ich pflege übrigens erst vom 9. Takte ab zu taktieren". Auch das Mittel, das Zeitmaß zu treiben, wandte er bei Steigerungen in feinsinnigster Weise an. Ich denke zum Beispiel an die Mendelssohnschen Ouvertüren „Die Hebriden" und „Die schöne Melusine", wo er sehr ruhig begann, dann allmählich belebter wurde, die Bewegung aber immer fest in der Hand hielt, um gelegentlich wieder zurückzugehen. Leuchtend wie flüssiges Gold und in kristallener Durchsichtigkeit flossen die Stücke vorüber. Durch Bülows Direktion habe ich Eindrücke bekommen, wie sie mir kein anderer gegeben hat. Dahin gehört auch die doppelte Aufführung der IX. Symphonie. Ich hatte das Konzert besucht mit dem Vorsatz, das seltsame Experiment nicht bis zu Ende anzuhören, sondern nach der ersten Aufführung wegzugehen. Aber als es soweit war, saß ich in tiefster Ergriffenheit da und konnte den Anfang der zweiten Aufführung nicht erwarten. So beredt hatte die herrliche Tondichtung noch nie zu mir gesprochen. Unvergeßlich wird mir besonders das Adagio bleiben: wie Bülow hier den Seitensatz in D-dur sang, mit größter Zartheit und doch mit inbrünstigstem Gefühl gesättigt, das ist unbeschreiblich; noch heute zittert mir dieser Klang im Ohr, und so sehnsüchtig ich seitdem nach ihm ausgehorcht, so viele Aufführungen der Neunten ich danach erlebt habe, niemals ist mir auch nur annähernd Ähnliches wieder begegnet. Oder die „Freischütz"-Ouvertüre. Schon als die breite Melodie der Einleitung begann, nicht von Ventilhörnern, sondern von Naturhörnern in saftiger Fülle geblasen, umfing uns Waldesluft und Waldesduft, und dann baute sich das Stück ungefähr so auf, wie Richard Wagner es fordert, aber doch aus ganz selbständigem Geist angeschaut; die Persönlichkeiten der Oper traten lebendig vor unser inneres Auge, der von finstern Mächten umgarnte Max, die schwärmerische Agathe mit ihrem innigen Gesang

und das Ganze erschien vollkommen neu. Wir hatten diese Ouvertüre, wie auch die meisten der anderen Stücke gewiß schon Dutzende von Malen gehört, aber Bülow zeigte Seiten an ihnen, die noch keiner bemerkt hatte, denn er gab nicht nur das Tongewand, sondern enthüllte die Seele der Werke, die er darstellte.

Er war bei den Proben nie um ein treffendes Bild verlegen, das den Ausführenden das Wesen irgendeiner Stelle erschloß, gerade so wie in seinen Klavierkursen. Hier glossierte er zum Beispiel, wie Alexander Moszkowski erzählt, eine im Ausdruck nicht ganz wohlgeratene Baßfigur, indem er sie mit Fasolt und Fafner in Vergleich stellte, „und im Augenblick löst die Erinnerung an die Eigenart der beiden Gesellen die richtigen Impulse aus dem Handgelenk der Spielerin aus . . . Wir gelangen an einen Absatz, in welchem das Passagenwerk überwiegt; da erörtert Bülow den Gattungscharakter der einzelnen Läufe, definiert den einen als lyrische, den andern als pathetische Koloratur, den dritten als blumiges Arabeskenwerk; er findet in der Ausführung zuviel beabsichtigte Gymnastik und drängt diese mit der Motivierung zurück: „Zu wirtschaftlich, mein Fräulein; eine gute Hausfrau zeigt nie, wieviel sie zu arbeiten hat." So ging Bülow auch gegenüber dem Orchester vor, wovon Laser ein hübsches Beispiel erzählt: „Beim Einüben von Webers ‚Oberon'-Ouvertüre sagte er zu den Musikern: ‚Denken Sie sich, daß Oberon den Elfen ein großes Fest geben wolle. Er giebt seinem Leibhornisten den Auftrag, den Einladungsruf ertönen zu lassen. Da diesem Ruf nicht sogleich Folge geleistet wird, läßt er das Signal noch einmal wiederholen: ‚Blasen Sie mal etwas stärker, etwas eindringlicher' . . . Endlich (32stel Figuren der Holzbläser) finden sich Gäste Oberons eilenden Schrittes ein. ‚Aber, meine Herren, das klingt ja, als ob da ein Regiment schwere Kavallerie ankäme. Es sollen doch Elfen sein!' Dieser Vergleich wurde natürlich sofort verstanden. ‚So, nun kann der Tanz beginnen.' (Allegro.) Doch erst vom fünften Takt an nahm er ein fließendes Allegrotempo,

während er auf den letzten Noten des zweiten und vierten Taktes ein kleines Ritenuto gebracht hatte."

Natürlich war auch bei Bülow nicht alle Tage Sonntag. Es kam vor, daß er gelegentlich in einem Werk einen Absatz oder ein Thema so abweichend von der gewöhnlichen Auffassung spielen ließ, als wenn er mit dem Finger darauf deuten und sagen wollte: „seht mal, ihr Schafsköpfe, so muß es sein, nicht wie ihr es immer macht", etwa, wenn er in der „Oberon"-Ouvertüre die Melodie Rezias „o Hüon, mein Gatte" übermäßig breit nahm, oder zwei Perioden durch allzu auffällige Luftpausen voneinander trennte, wie im letzten Satz von Beethovens A-dur-Symphonie, oder bei der Aufführung einer Haydnschen Symphonie den Versuch machte, das Orchester nach alter Art in Grosso und Concertino zu teilen und die Pianostellen nur einem Solostreichquintett zuteilte (Laser), oder wenn er gar wirklich schlechte Witze machte. Ließ er doch einmal bei Aubers „Fra Diavolo"-Ouvertüre an zwei „geeigneten" Stellen hinter den Kulissen durch den Orchesterdiener einen Revolver abfeuern, und im Tannhäuser nach der Verwandlung der Venusbergszene Kuhglocken läuten. Solche Dinge entsprangen einmal seinem an sich zum Widerspruch und zur Abkehr vom Alltäglichen geneigten Geist, dann aber auch seinem Bedürfnis nach Abwechslung. Ich habe vorher schon eine Briefstelle mitgeteilt, die jenes Bedürfnis bezeugt, hier mögen noch andere folgen. An seine Frau schreibt er 1884: „Brülle die Armgart, ich bitte Dich, heute — und morgen schluchze und händeringe sie. Mach allerlei Variationen — laß Dir allerlei Neues einfallen, unbekümmert um den Geist (Spuk) der Burgfrau", und 1885 aus Rotterdam: „Die Sinfonie (VII.), um nicht vor Gähnen umzukommen, habe ich bis zum Exzess (die Beethovensche sozusagen Flegelhaftigkeit unterstreichend) antiphilistriös dirigirt, genial grünen Collegen ein schlechtes Beispiel gebend. Aber je n'en peux plus! Es widersteht mir dieser Leierkasten von Abend zu Abend mehr. Ich bin nicht eitel und Applausdurstig genug, mich für die alten Stücke künstlich begeistern zu können.

Nie ist mir der Fluch des Virtuosenthums klarer geworden, als jetzt: beim Solospiel fühlt man mehr Verantwortung und hat darum frischeres Interesse". Menschlich ist das ja sehr begreiflich, zu bedauern bleibt nur, daß solche gelegentlichen Unterstreichungen und Ausschweifungen von dummen Kerlen für etwas Wesentliches gehalten und nachgeahmt worden sind. Der gewöhnliche Mensch begreift ja natürlich niemals das Genie und klammert sich an seine Schrullen als das allein für ihn Faßbare, wodurch dann abschreckende Karikaturen des Originals zustande kommen.

Bülow hat in Berlin 51 Philharmonische Konzerte geleitet, und er hat sich die Sache nicht leicht gemacht, sowohl in bezug auf das Einüben, auf die Proben, als auf die Zusammenstellung der Programme. Man muß seine Briefe an Hermann Wolff lesen, um zu sehen, mit welcher Peinlichkeit er die Verteilung der Gewichtsverhältnisse — wenn man so sagen kann — innerhalb eines Konzerts überwachte, wie er sichtete, Neues prüfte und oft in sehr drastischen Ausdrücken ablehnte, wie er mit dem Unternehmer kämpfte, damit nicht das Geschäftsinteresse über die Kunst siege, und dergleichen mehr. „Kann ich die Popularität nicht als Mittel benutzen, das, was ich für künstlerisch richtig, vernünftig u. s. w. halte, durchzusetzen — und Sie belehren mich fortdauend, daß ich das nicht kann, habe ich sie als Ziel und Zweck zu betrachten, gewissermaßen als Livrée Ihres Abonnentendieners, dann huste, pfeife u. s. w. ich auf diese Po-po-pu-pu-lari-farität", so schreibt er einmal an Wolff, und ein anderes Mal bezeichnet er ihm gegenüber in mutwillig verschrobenem Deutsch als seine Aufgabe, eine bleibende Tradition von Interpretation bleibender Meisterwerke zu stiften zu versuchen". Und diese Aufgabe hat er erfüllt, wenn man das Wort „Tradition" anders als im gewöhnlichen Sinn auffaßt, denn seine Art, das Orchester zu behandeln, das Notenbild in deutlichen Klang umzusetzen, ist vorbildlich geblieben, nicht aber sein Vortrag im ganzen, seine Auffassung in jeder Einzelheit. Denn darin gibt es keine Tradition, darf es keine geben, weil

die Darstellung eines musikalischen Kunstwerkes unter den Händen jedes Dirigenten neu ersteht und den Stempel seiner Individualität trägt, — sofern er eine Individualität ist.

Der 28. März 1892 war ein stürmischer Tag in Bülows Leben. Er hatte ein philharmonisches Konzert mit Beethovens „Eroica" geleitet, und nachdem sich der Beifall am Schluß gelegt hatte, ergriff er das Wort zu einer Ansprache, in der er auseinandersetzte, wie Beethoven die „Eroica" erst Napoleon widmen wollte, dann aber, als er von der Kaiserkrönung des ersten Konsuls hörte, das Titelblatt zerriß und an Stelle Napoleons den Namen des Fürsten Lobkowitz setzte, der zu dem gewaltigen Inhalt des Werkes nicht passe. Dann fuhr er fort: „Wir Musikanten mit Herz und Hirn, mit Hand und Mund, wir weihen und widmen heute die heroische Symphonie von Beethoven dem größten Geisteshelden, der nach Beethoven das Licht der Welt erblickt hat. Wir widmen sie dem Bruder Beethovens, dem Beethoven der deutschen Politik, dem Fürsten Bismarck! Fürst Bismarck — hoch!" Nach diesen Worten entstand ein unbeschreiblicher Lärm, in dem Beifall und Klatschen, Zischen und Pfeifen durcheinanderklangen. Da trat Bülow noch einmal vor, zog das Taschentuch und fegte damit symbolisch den Staub von seinen Schuhen. Worauf Zustimmung und Abwehr aufs neue durcheinandertobten. Ich gestehe, daß ich damals auch innerlich gegen diese Umdedizierung war, und Bülows Verhalten gegenüber dem Publikum nicht billigte, aber ich leiste ihm heute Abbitte: „er hatte recht, denn er war der Rechte". Und auch die Berliner schienen das bald zu fühlen, denn als Bülow kurz darauf das Pensionsfonds-Konzert des Philharmonischen Orchesters leitete, gestaltete sich dies geradezu zu einem Triumph für ihn: ein Beifallssturm ohnegleichen durchbrauste den Saal, man schrie und jauchzte, stieg auf die Stühle, winkte mit den Taschentüchern. Und ähnliche Szenen wiederholten sich am 5. und 6. April, als er in den populären Konzerten des Philharmonischen Orchesters auftrat. Im zweiten wirkte er als Klavierspieler mit, und wenn ich an diesen Abend denke, dann springt in mir

die Erinnerung an Chopins G-dur-Nocturne, dem Bülow das G-dur-Prélude vorausgehen ließ, ganz besonders lebendig empor: das war von zauberhafter Zartheit und so natürlich, selbstverständlich und einfach, daß ich nur ganz selten Ähnliches mich entsinne gehört zu haben. Und als am Ende der Beifall nicht aufhören wollte, ging der Gefeierte wieder ans Klavier und spielte aus der „Zauberflöte“ jene Stelle, wo die drei Damen Pamino und Papageno zurufen: „Auf Wiedersehn“ und jene mit denselben Worten antworten. Und danach begann natürlich der Jubel aufs neue.

Nur einmal ist dann Bülow noch in der Öffentlichkeit erschienen: am 4. Oktober 1892, zur Einweihung des Bechsteinsaals. Er war damals schon schwer krank, trat, wie immer von seinem eisernen Willen aufrecht gehalten, direkt vom Bett auf das Podium, und es war bewunderungswürdig, wie er unter diesen Umständen spielte. Dann folgt eine Zeit schwersten Leidens, furchtbarer Schmerzen, die nur durch Betäubungsmittel gelindert werden, folgen fruchtlose Versuche, den Zustand zu bessern, zuletzt als Akt der Verzweiflung eine Übersiedelung nach Kairo. Dort hörte am 12. Februar 1894 sein großes Herz zu schlagen auf.

GEGENWART
UND JÜNGSTE VERGANGENHEIT

In den fünfundzwanzig Jahren, die seit dem Tode Hans von Bülows vergangen sind, haben sich die Verhältnisse nicht wenig geändert. Der Aufstieg in den Orchesterleitungen ist ein sehr merklicher, und er ist bewirkt nicht allein durch die höhere durchschnittliche Eignung der Dirigenten, sondern vornehmlich durch die ungleich grösseren Ansprüche der Komponisten. Was Richard Wagner im Tristan, in den Meistersingern, im Ring dem Orchester zumutete, das galt seinerzeit als ungeheuerlich schwer und kaum zu bewältigen; es wird aber in den Schatten gestellt durch die Anforderungen, die Richard Strauss, Franz Schreker, Friedrich Klose und die übrigen modernen Koloristen erheben. So hat denn hier ein Keil den andern getrieben: die Tonsetzer stellen schwierigere Aufgaben, an denen sich die Orchester emporschulten, und die gesteigerte Leistungsfähigkeit der Orchester verlangte wieder eine intelligentere, nach der künstlerischen Seite weiter entwickelte Leitung. So ist es gekommen, dass der alte Dirigententypus, der in behaglicher Alltagslaune seinen „Dienst" tat, eigentlich ganz verschwunden ist, und daß an der Spitze unserer großen Kapellen nur Leute von bedeutendem Können, von Willenskraft und Wagemut stehen.

Diese Entwicklung hat natürlich auch Nachteile gezeitigt. Denn es ist nun einmal so in der Welt: wo wir auf der einen Seite etwas gewinnen, büssen wir auf der andern etwas ein. War die Tätigkeit des Dirigenten früher häufig zu gering bewertet, so wird sie heute vielfach überschätzt; das Publikum treibt mit manchen Dirigenten einen wahren Primadonnenkultus, und die Gefeierten nehmen das gern entgegen. Aber ich möchte sehen, wie viele der enthusiasmierten Zuhörer überhaupt imstande sind zu unterscheiden, was beim Dirigieren gut oder böse war, denn dazu gehört neben einer nicht alltäglichen Musikalität auch eine sehr genaue Kenntnis der aufgeführten Werke. Die meisten

Leute folgen darin nur einer Mode oder verehren den interessanten Mann mit den eleganten Armbewegungen, ohne das Ergebnis wirklich beurteilen zu können.

Und die Dirigenten fangen an, herumzureisen und zu gastieren, wie nur irgend ein Heldentenor. Der Ursprung dieser Sitte — oder Unsitte — liegt in den Musikfesten, zu denen man einen Dirigenten mit bekanntem Namen entbot, um das von anderen Eingeübte schließlich zu leiten. Solche Musikfeste hatten ursprünglich einen Sinn; es galt meistens, mit dem Aufgebot bedeutender Kräfte grosse Werke aufzuführen, die unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht darstellbar waren, das Ausnahmsweise der Veranstaltung beflügelte die Mitwirkenden, und es kamen so wohl häufig ausserordentliche Leistungen zustande. Jetzt haben solche Musikfeste aber jedes Daseinsrecht verloren, wenn sie nicht etwa darauf ausgehen, neue Werke in die Öffentlichkeit einzuführen, und das ist selten genug der Fall; sie dienen fast nur noch dem Ruhm- und Reklamebedürfnis lokaler Dirigiergrössen. „Weh dir, dass du ein Enkel bist!" Gewissermassen eine Seitenlinie des Musikfestdirigenten ist der Gastdirigent. Er kommt, hält eine, höchstens zwei Proben ab und glaubt dann, dem Orchester den Stempel „seines Geistes" aufgedrückt, ihm „seine Auffassung" eingeimpft zu haben. In manchen Fällen trifft das zu, in den meisten jedoch nicht, denn nur wenige Künstler üben eine so starke suggestive Kraft aus, dass sie alle Spieler nach ihrem Willen zwingen. Die Übung hat nur das eine Gute, wenigstens für den Kritiker, dass man in einer Stadt wie Berlin eine Anzahl Kapellmeister, in ihrer besonderen Art den Taktstock zu führen, kennen lernt.

Wenn ich nun versuche, diese modernen Dirigierkünstler zu skizzieren, so kann es mir natürlich nicht beikommen, hier auch nur eine annähernde Vollständigkeit erzielen zu wollen. Das wäre schon eine technische Unmöglichkeit. Arthur Seidl zählt in seiner Broschüre „Moderne Dirigenten" 367 Namen auf, und das sind noch nicht einmal alle. Bitte: dreihundertsiebenundsechzig! Eine Kenn-

zeichnung so vieler Persönlichkeiten, selbst wenn sie ausführbar wäre, könnte nur verwirrend wirken und müsste auch am Ende langweilig werden. Ich werde also die auffallenden Charakterköpfe herausgreifen und die übrigen, tüchtigen und verdienten Kapellmeister im Dunkel liegen lassen, und ich bitte die Ungenannten, mir deshalb nicht zu grollen. Es geht eben nicht anders.

Wir hatten uns zuletzt mit Hans von Bülow beschäftigt; da ist es wohl angebracht, auch über den von ihm so verehrten Meister Brahms als Dirigenten einige Worte zu sagen. Brahms hat schon als vierzehnjähriger Bursch in Winsen einen kleinen Männerchor geleitet, ebenso mehrere Winter in Detmold bei Hofe einen gemischten Chor. 1859 steht er in Hamburg an der Spitze eines im Umsehen gegründeten Frauenchors, und 1863 wird er als Dirigent der Singakademie nach Wien berufen. Er macht hier sehr gute Programme und zieht ältere Meister, in denen er gut beschlagen war, ans Licht, neben Bach Heinrich Schütz, Isaac, Gabrieli, Morley und andere. Die Herrlichkeit dauerte aber nur ein Jahr, dann folgt eine Pause von neun Jahren, und vom Winter 1872 bis zum Frühjahr 1875 leitet er die Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien. Das war seine letzte feste Stellung. Nachher hat er nur noch den Taktstock ergriffen, um eigene Werke aufzuführen. An Übung fehlte es Brahms also nicht, dennoch war er kein Dirigent, der das Orchester aufzustacheln verstand, wie etwa Wagner oder Bülow. Der geborene Dirigent übt seinen Beruf mit Leidenschaft aus, Brahms aber drängte sich nicht dazu und schrieb einmal an Hermann Levi: „Nicht bloß bei Dir, sondern auch bei manchem andern ist es mir — nicht blos einerlei, sondern ich höre lieber zu." Bei eigenen Kompositionen war er sehr weitherzig in bezug auf die Zeitmaße und ließ dem Antrieb der Aufführenden gern freie Hand. So fragte er in Crefeld vor dem fünften Satz seines Requiems die mitwirkende Sängerin nach „ihrem Tempo" und fügte hinzu: „Na, wir werden uns schon verstehen, singen Sie nur, wie sie es fühlen, und ich werde

mit dem Chore folgen". Es gebrach Brahms keineswegs an Feuer, aber dies war, wie in seinen Kompositionen, mehr ein „latentes", und Bülow sagte öfter, er bemühe sich, jenes „latente" Feuer zu einem „patenten" zu machen. Stärker als das Feuer, das Temperament, war in ihm die tiefe und warme Empfindung, die nicht leicht den Weg nach aussen fand. Seine grossen, ruhigen Bewegungen wirkten auf das Orchester nicht mit der drängenden Gewalt, die den geborenen Dirigenten kennzeichnet, er konnte den Spielern keine Adlerschwingen geben, die sie ganz hoch emportrugen. Als ich ihn das letzte Mal vor dem Orchester sah, dirigierte er in Berlin im Januar 1896 die Philharmoniker, begleitete d'Albert seine beiden Konzerte und spielte die „Akademische Festouvertüre". Er schien nicht in guter Stimmung zu sein, d'Albert führte mehr als er, er erhob sich diesmal nicht über den Durchschnitt der Kapellmeister. Während dieses Berliner Aufenthalts gab ihm Joachim ein Essen; dabei erhob er sich und forderte die Anwesenden auf, die Gesundheit des größten Komponisten auszubringen — als Brahms, ehe noch ein Name genannt wurde, aufsprang und rief: „Ganz recht! Mozart soll leben!" Erinnert das nicht an Spontini? Es war das letzte öffentlich Auftreten von Brahms; etwas über ein Jahr noch, und eine tückische Leberkrankheit hatte ihn hingerafft.

Im Anschluß an Hans von Bülows Tätigkeit können hier auch einige andere Dirigenten betrachtet werden, die berufen schienen, seine Leitung der Philharmonischen Konzerte in Berlin fortzuführen. Alle bewährte Kräfte und bekannt in deutschen Landen, aber doch ihrem grossen Vorgänger nicht gewachsen. Bemerkenswert ist es, daß alle auch mit dem Werk Richard Wagners in enger Verbindung standen, mit Ausnahme des Polen Raphael Maszkowski, der infolge seiner rhapsodischen, nicht durch gefestigte künstlerische Anschauung gezügelte Direktion wenig gefiel.

Den Anfang macht Hans Richter, der in noch höherem Masse als Hans von Bülow ein Schüler Richard Wagners genannt werden darf. Er ist Deutsch-Ungar, wuchs als

Chorknabe an der Wiener Hofkapelle auf und erfuhr seine weitere musikalische Ausbildung am Wiener Konservatorium. Seine Instrumente waren Waldhorn und Klavier, und er war auch vier Jahre lang im Orchester des Kärntnerthortheaters als Hornist tätig. Neben dem Horn wußte er aber auch alle anderen Orchesterinstrumente zu handhaben, die Streicher sowohl wie die Holz- und Blechbläser und das Schlagzeug, er war noch einer von den Universalmusikanten, wie sie aus den Stadtpfeifereien des 18. Jahrhunderts hervorgingen, und dies „Alleskönnen" wurde für ihn später, als er selbst vor das Orchester trat, von unschätzbarem Wert. Zum Musiker war er durch das Konservatorium und durch sich selbst geworden, zum Künstler wurde er durch Wagner, der ihn 1866 nach Triebschen zog. Dort am Vierwaldstädter See hatte ja Wagner nach der Münchener Quälerei Ruhe und Sammlung zum Schaffen gefunden, dort vollendete er er die „Meistersinger", und Richter schrieb die Partitur Blatt um Blatt, wie sie fertig wurde, ins Reine. So ging ihm das Werk völlig in Fleisch und Blut über. Und er durfte auch mitwirken, als es 1868 in München lebendig wurde: da studierte er den Solisten und dem Chor ihre Partien ein und trug so sein Teil zu dem Gelingen des grossen Unternehmens bei. Bei der sechsten Aufführung erkrankte der Sänger des Kothner — da steckte sich Richter ohne Besinnen in sein Kostüm und sang die Rolle. An den Meistersingern erkannte er nicht allein Wagners Wesen, sondern das Wesen der ganzen neueren Musik, durch sie wuchs er mit Wagners Bestrebungen zusammen und wurde ihnen ein überzeugter und überzeugender Verkündiger. In grossem Massstab zuerst 1876, wo er in Bayreuth die Uraufführung vom „Ring des Nibelungen" leitete. Er war damals schon Hofkapellmeister in Wien und hat dann diese von tausend Kunstkeimen erfüllte, hochkultivierte, aber lässige und bequeme Stadt so recht eigentlich für Wagner erobert, was keine leichte Arbeit war. Und als 1896 in Bayreuth der „Ring" zum erstenmal seit 1876 aufgeführt wurde, da stand Hans Richter wieder am Pult, und damals habe ich ihn gehört.

Das Orchester gewann ein seltsames geistiges Leben unter ihm. Die Musiker wußten, was er konnte, wie unfehlbar er hörte, wie genau ihm jede Note vertraut war, wußten auch, daß er in jedem Augenblick zu jedem von ihnen hintreten konnte, um ihnen diese oder jene Stelle auf ihrem Instrument vorzuspielen, und das spannte ihre Aufmerksamkeit an, ohne daß sie selbst es vielleicht ahnten; sie gaben her, was nur in ihren Kräften stand. Es war ein Musizieren aus dem Vollen, das er vollführte. Breit, flächig, in jedem Augenblick von herzhaftem Gefühl erfüllt, floß das Ganze hin. Da war keine leere Stelle, keine Verlegenheitsnuance, alles klang so selbstverständlich, dass der Zuhörer bald den Dirigenten überhaupt vergaß und sich ganz dem Zauber dieses tönenden Partiturwunders hingab. Das Rheingold zog vorüber wie ein Naturereignis, die heiße Brunst und Leidenschaftlichkeit der Walküre, die frohgemute Jugendlichkeit und der stürmische Überschwang des Siegfried, die schicksalsschwere Tragik der Götterdämmerung, deren Trauermusik zu einem unvergeßlichen Erlebnis wurde, das alles trat in farbenstrotzender Sinnlichkeit hervor und drang dem Zuhörer ins Herz.

Dabei war Richter kein Dramatiker wie Wagner; er kümmerte sich kaum um die Gestaltung der Bühnenvorgänge, sondern er wendete seine ganze Sorgfalt dem Orchester zu, das aber durchdrang er mit aller Kraft seiner Persönlichkeit, und wie von selbst wurde durch dies schlichte Musizieren die dramatische Wucht frei, die in jenen Werken steckt.

Die Natürlichkeit, ja, ich möchte sagen, die innere Heiterkeit und Freiheit seines Gestaltens zeigte sich auch, wenn Richter Konzertstücke leitete. Ganz im Gegensatz zu seiner äußern, plumpen Erscheinung, war er hier von ungesuchter Grazie, dem Humor so zugänglich wie dem schweren Ernst, und sehr temperamentvoll. Er durfte es sogar wagen, die instrumentierte zweite ungarische Rhapsodie von Liszt in einem der Philharmonischen Konzerte zu spielen, denn selbst Musiker, die vorher den Kopf über diese Stillosigkeit

geschüttelt, wurden durch ihn fortgerissen und stimmten nachher in den stürmischen Beifall des Publikums ein.

Richter konnte für die Philharmonischen Konzerte nicht dauernd gewonnen werden, und auch Wien vermochte ihn nicht mehr lange zu fesseln: Gustav Mahler war dort Operndirektor geworden, und in diesen beiden Männern stießen zwei Weltanschauungen, also auch Kunstanschauungen, aufeinander, die sich nicht zusammen vertrugen. Richter räumte das Feld und folgte 1897 einem sehr lockenden Ruf nach Manchester und hat dort noch zwanzig Jahre gewirkt.

Nach Richter versuchte es Hermann Wolff mit einer anderen Bayreuther Berühmtheit, mit Felix Mottl. Der war auch Österreicher und auch im Wiener Konservatorium ausgebildet, begeisterte sich schon in der Jugend an Wagners Werken und spielte im Wiener akademischen Richard Wagner-Verein 1876 die drei ersten Teile des Ringes seinen Genossen vor. Mit fünfundzwanzig Jahren war er schon Hofkapellmeister in Karlsruhe und blieb es einundzwanzig Jahre lang, bis 1903, wo er die gleiche Stellung in München übernahm. Er wurde hier Nachfolger Hermann Zumpes, eines herzlich fühlenden, ernsten Künstlers, der mit besonderem Nachdruck für Max Schillings eintrat und auch die erste Aufführung von dessen Ingwelde in Berlin leitete. Karlsruhe wurde während der Zeit von Mottls Wirken ein wahrer Hort der „neudeutschen" Musik, wie man ziemlich schief die Richtung benannte, die sich in den Werken der Berlioz — Liszt — Wagner zeigt. „Richtungen" hieße es besser, denn jeder der drei strebt nach einem anderen Ziel. Aber das Neue, das Widerstand fand, lockte und reizte die Jugend, und so führte Mottl denn ebensowohl Berlioz arg mißglückte „Trojaner" und den nur halb gelungenen „Benvenuto Cellini" auf — ich meine doch, das „Stück" ist die Hauptsache, und nicht die mehr oder weniger gute Musik, die „dazu gesetzt" wird — wie die Meisterwerke Wagners und Versuche von Nachfahren. Das brachte einen ungemein frischen Zug in das Karlsruher Musikleben. Mottl hatte das Neue, das ihm in der Jugend entgegentrat, mit offenen Sinnen freudig auf-

genommen; das noch Neuere, wie Richard Strauß und dessen Gegenfüßler Johannes Brahms lehnte er später ziemlich unverblümt ab, wofür er denn auch prompt als „Reaktionär“ verschrieen wurde. Es kann eben keiner über seinen Schatten springen; ich habe aber niemals einzusehen vermocht, daß dies auch wirklich nötig wäre.

Mottl war schon 1876 bei der Uraufführung des „Ringes“ als Unterdirigent tätig gewesen und blieb seitdem mit Bayreuth eng verknüpft. 1886 leitete er dort die erste Aufführung von „Tristan und Isolde“, und 1888 an Levis Stelle den „Parsifal“. Felix Weingartner sagt in seiner Broschüre über Bayreuth, Mottl habe in seiner Freude, am Bayreuther Dirigentenpult zu stehen, mit dem Orchester völlig gerast, so daß ihm Mäßigung der Zeitmaße empfohlen wurde, und dann sei er wieder in den entgegengesetzten Fehler verfallen und habe geschleppt, endlich sei ein Zwiespalt in sein Dirigieren dadurch gekommen, daß er den Anregungen und Anordnungen Frau Wagners allzu gefügig und gefällig nachgegeben habe. Durch dies „berechnende Verhalten“ habe er sich dann in hohem Grade die Gunst des Hauses Wahnfried erworben.

Zunächst finde ich den Vorwurf der Berechnung, der hier gegen Mottl erhoben wird, zum mindesten unvorsichtig; Weingartner würde in die größte Verlegenheit kommen, wenn er das beweisen sollte. Nach allem, was ich von Mottl weiß, glaube ich nicht daran. Mottl mag schwach gewesen sein, aber nur aus Verehrung für Frau Wagner, in der er den lebendigen Willen des Meisters zu erkennen meinte. Trotzdem habe ich nie ein Zeitmaß von ihm gehört, das man hätte verfehlt nennen können. Weingartner ist auch hier anderer Ansicht und meint, die Aufführung des Parsifal 1888 unter ihm habe alles auf den Kopf gestellt. Darüber kann ich nicht mitreden, denn ich bin nicht dabei gewesen, über Zeitmaße läßt sich aber bekanntlich sehr streiten. Natürlich gibt es auch da Grenzen nach oben und nach unten, die kein wirklicher Musiker überschreiten wird. So übertrieben breit, wie zum Beispiel Siegfried Wagner, würde Mottl den Matrosenchor

im „Fliegenden Holländer“ nie genommen haben, dies und andere Stücke der Oper büßten durch solche Übertreibung vollständig ihre Wirkung ein. Überhaupt ist Siegfried Wagner auch im Konzert immer nur ein sehr mittelmäßiger Dirigent gewesen, trotz der Lobeshymnen, die von der „Gemeinde“ auf ihn gesungen wurden. Aber in der Anordnung der Bühnenvorgänge bewies er bei jener Holländer-Vorstellung Geschick und dramatisches Gefühl.

Breite Zeitmaße liebte Mottl, das ist richtig, doch blieb die von ihm angeschlagene Bewegung immer in engstem Zusammenhang mit dem Charakter der Melodie, die ein Schwerblütiger anders erfaßt und ausströmen läßt, als ein Lebhafter. Er war kein so sorgfältiger Studierer wie etwa Bülow oder der alte Lachner, österreichische Bequemlichkeit ließ ihn manches dem Zufall, der Eingebung des Augenblicks überlassen, daher fielen die Aufführungen unter ihm nicht immer gleich aus: war er aufgelegt und ging alles gut, so konnte er mit seiner Wärme und seinem prächtigen Naturburschentum geradezu bezaubernd wirken; traf das nicht zu, dann waren Enttäuschungen unausbleiblich. Alles in allem: eine liebenswerte Persönlichkeit, als Künstler wie als Mensch. Besondere Verdienste erwarb er sich durch sein Eintreten für den „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, der 1858 in Weimar so schnöde abgelehnt war; er änderte die Instrumentierung und führte ihn auf, und von da an ist das reizende Werk, in dessen Titelrolle Eugen Gura glänzte, öfter auf den deutschen Opernbühnen erschienen. Daß übrigens diese Uminstrumentisierung, so gut, farbig und witzig sie an sich ist, nicht nötig war, hat 1905 die Aufführung der durch Max Hasse wiederhergestellten Urfassung in Weimar erwiesen. Das Werk klang da etwas herber und spröder, aber durchaus charakteristisch.

Dann folgte als Leiter der Philharmoniker Hermann Levi, von dem Bülow selbst an Eugen Spitzweg, seinen Münchener Freund, schreibt: „Es ist übrigens Tatsache, daß Levi unter allen meinen Stellvertretern . . . den bei weitem größten Erfolg, qualitativ wie quantitativ, gefunden

hat. — ‚Das ist kein Maßstab‘, wirst Du sagen — dennnoch, sage ich, muß es sagen, wenn ich etwas auf mich selbst geben will.“ An wirklicher Kultur, allgemeiner Bildung, vielseitiger Anteilnahme war Levi sowohl Richter wie Mottl überlegen, war nachdenklich über Dinge seiner Kunst, aber auch heiter und witzig, jedoch dem tief gemütlichen Humor nicht zugänglich. Urteilt er doch einmal über Kellers „Leute von Seldwyla“: „Rechte Freude kann man leider nicht daran haben. Ich habe mich nur bei einer — ‚Schmied des Glückes‘ herzhaft amüsiert — aber auch nur amüsiert.“ Ettlinger sagt in seinem Nachruf über Levi: „Sein Wirken hatte die geistige Anmut und den herzgewinnenden Zauber, die auf dem Einklang echter Künstlerschaft mit tiefer und fein entwickelter Menschlickeit beruhen“, Levis Wesen kann nicht besser gekennzeichnet werden, als es in diesen wenigen Worten geschieht. Er war zuerst Schüler von Vinzenz Lachner und vollendete dann seine Studien am Leipziger Konservatorium. Nach Kapellmeisterjahren in Saarbrücken, Rotterdam und Karlsruhe kam er 1872 als Hofkapellmeister nach München und blieb in dieser Stellung fast ein Vierteljahrhundert. Eine enge Freundschaft verknüpfte ihn viele Jahre mit Brahms; als jedoch Levi für die Werke Richard Wagners mehr und mehr Zuneigung faßte, wendete sich Brahms ziemlich schroff von ihm ab. Das hat Levi sehr geschmerzt, und in einem aufschlußreichen Brief gibt er dem Freund gegenüber seinen Empfindungen folgendermaßen Ausdruck: „Ich bemühe mich, meinen Beruf voll und ganz auszufüllen. Das kann aber nur unter der Bedingung geschehen, daß ich mit vollem Herzen dabei bin. Ich würde es als ein Unglück ansehen, wenn ich der Sache, die ich als Opernkapellmeister zu reproduzieren und zu vertreten berufen bin, fremd und feindlich gegenüberstände. Wer wie Du fest in sich beruht . . . der mag unbeirrt von der eigenen Zeit seinen Weg gehen, und — darüberstehen. Bei mir war zuerst die Genugthuung des Kapellmeisters, die technischen Schwierigkeiten überwunden zu haben, dann wirkliches Interesse des Bühnenmenschen, und schließlich das Bedürfnis, mir von diesem

Rechenschaft zu geben und es Andersgesinnten gegenüber zu vertheidigen. Mit ‚Wandlungen' hat das natürlich nichts zu thun; es ist mehr die natürliche Folge, und wer mich z. B. kürzlich nach dem Schicksalsliede gesehen hat, der wird mir nicht zutrauen, daß irgend Etwas, was ich je wirklich lieb gehabt, vor neueren Eindrücken verblaßt wäre."

Mit Wandlungen hat das natürlich doch zu tun, denn jeder Mensch, der überhaupt eine innere Entwickelung durchmacht, muß solche Wandlungen erleben, muß in den verschiedenen Lebensaltern Menschen und Dingen verschieden gegenüberstehen. Nichts wäre törichter, als jemandem hieraus einen Vorwurf zu machen, denn es wirken sich dabei Naturgesetze aus, gegen die der Wille machtlos ist. Richard Strauß war als junger Mensch ein begeisterter Verehrer von Brahms und hat seinen widerstrebenden Münchener Freunden die Schönheiten des Deutschen Requiems am Klavier eindringlich auseinandergesetzt. Später wollte er von Brahms gar nichts mehr wissen, sondern wendete sich mit glühendem Eifer Wagner und Liszt zu. Wer hat nun recht, der junge oder der ältere Strauß? Jeder von beiden! Hier gilt nichts, als die persönliche Überzeugung und die Treue und Ehrlichkeit, mit der man ihr nachlebt. Und das hat Levi immer getan. Er hat zu verschiedenen Zeiten dasselbe Kunstwerk mit anderen Augen angesehen und demgemäß gestaltet, aber er war dabei wahr und ganz er selbst und besaß genug geistige Biegsamkeit, um Kunstwerke der verschiedensten Stilrichtungen mit gleicher Empfänglichkeit in sich aufzunehmen und mit gleicher Liebe darzustellen. Die „Meistersinger" hatte er schon 1869 in Karlsruhe aufgeführt, bald danach auch „Tristan und Isolde", und in München brachte er 1878 den ganzen „Ring des Nibelungen" heraus. Nach einer Tristanaufführung 1881, der Wagner beiwohnte, erwählte dieser ihn zum Dirigenten seines „Parsifal", den er denn auch bei der Uraufführung 1882 wirklich leitete.

Was Levi mit dem Orchester vorführte, war immer von größter Ausgeglichenheit, flüssig, ungesucht natürlich.

Er stieg vielleicht nicht bis in die letzten Tiefen hinab, aber er ging auch nie bloß über die Oberfläche hin; von seiner Darstellung strömte eine linde Wärme aus, die aber zu starkem Feuer anwachsen konnte, und dann vermochte er in stürmischer Steigerung den Zuhörer auf Höhen zu führen, die überraschende Ausblicke gewährten. Als Theaterkapellmeister beschränkte er seine Fürsorge nicht auf das Orchester allein, sondern hatte auch die Bühne im Auge und hielt auf gute Übereinstimmung zwischen Instrumentenspiel, Gesang und Gebärde. Ebenso lagen ihm die gesungenen Worte am Herzen: von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ machte er mit Devrient zusammen eine neue Übersetzung, ebenso von Mozarts „Don Giovanni“ (unter Anlehnung an ältere Vorbilder), „Figaros Hochzeit“ und „Così fan tutte“, bei deren Aufführung er nach alter Sitte die Rezitative wieder am Klavier begleitete.

Andere Dirigenten der Philharmoniker seit Bülows Tode waren Ernst Schuch und Richard Strauß. Schuch entstammt gleichfalls dem mit musikalischen Talenten so gesegneten Österreich, ist Grazer und studierte zuerst die Rechte, bildete sich dann aber zum Musiker aus und war schon mit zwanzig Jahren Kapellmeister an Lobes Theater in Breslau. Nach verschiedenen Zwischenstationen kam er 1872 nach Dresden und trat dort 1877 an die Spitze der Königlichen Kapelle. Schuch war eine der Musikernaturen, die mit dem Orchester und der Bühne leben, denen das Dirigieren Lebensluft und Herzensbedürfnis ist. Erst unter seiner Leitung ist die Dresdener Oper zu der Kunststätte von Weltruhm geworden, als die wir sie heute kennen. Schuchs erste Sorge galt dem Werk Richard Wagners. Seit der Flucht des Revolutionärs waren auch seine Musikdramen in Dresden von der Bühne verbannt, und erst nach seiner Begnadigung erschienen sie wieder sparsam im Spielplan. Von den späteren Werken waren vor Schuch nur die „Meistersinger“ gegeben worden; er brachte nun den ganzen „Ring“ sowie „Tristan und Isolde“ heraus, und nahm sich dann besonders neuer Stücke und neuer Bewegungen an.

Daß Bungerts hohle Musiktragödien überhaupt Aufsehen erregen konnten, verdanken sie Schuchs sorgfältiger Arbeit und künstlerischer Belebung, und bekannt ist ja, daß Richard Strauß seine Opern mit Vorliebe Schuch zur Uraufführung übergab. Ich habe in Dresden „Feuersnot", „Salome", „Rosenkavalier" und noch manches andere neuere und ältere Werk unter ihm gehört, und diese Dresdener Opernabende zählen zu meinen eindrucksreichsten und angenehmsten Theatererlebnissen.

Schuch war ein sehr genauer, unerbittlicher Einstudierer, er scheute keine Arbeit, keine pedantische Mühe, keine Proben, um jede Einzelheit nach seinem Willen auszufeilen. Partien, die er mit Künstlern eingeübt hatte, blieben ihnen Gewinn fürs ganze Leben, wurden ein Maßstab, den sie an spätere Leistungen anlegten. An dieser Gewissenhaftigkeit des Studierens scheiterte wohl auch seine Betätigung als Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters: die Anzahl der Proben, die er verlangte, konnte die vielbeschäftigte Künstlerschar nicht aufbringen, und da er von seinen Forderungen nicht glaubte ablassen zu dürfen, so verzichtete er lieber. Kam es aber zur Aufführung, dann war Mühe und Arbeitsschweiß vergessen, dann war Schuch ganz frei schaffender Gestalter. Er wußte, daß er sich um Einzelnes nicht mehr zu kümmern brauchte, daß alles Technische blitzblank, das ganze Räderwerk eingeölt war, so daß es mühelos jedem Antrieb gehorchte, und so konnte er sich völlig der Eingebung seiner Phantasie überlassen. Schmiegsamer und elastischer habe ich nie Opernaufführungen leiten sehen. Man mußte die Sänger über ihn als Dirigenten reden hören. „Wir fühlen uns so frei, daß wir reinweg tun können, was wir wollen, drängen, zögern, er folgt immer" hieß es da. Und nicht minder waren die Schöpfer der aufgeführten Werke seines Lobes voll; sie spürten, daß Schuch ihre geheimsten Absichten erriet und alles ans Licht holte, was an Schönheiten und Ausdruckskraft darin steckte und ließen ihn deshalb gern nach Gefallen schalten.

Diese Anpassungsfähigkeit zeigte sich auch im Konzert-

saal, wenn er mit dem Orchester Klavierspieler oder Geiger begleitete. Da war der Zusammenhang zwischen ihm und dem Solisten auch nicht einen Augenblick unterbrochen, er folgte jeder Biegung des Spiels fast instinktiv, wollte nicht herrschen, sondern dienen und breitete das Orchester wie einen Teppich unter die Füße des Spielers. Seine geistige Beweglichkeit schien unbegrenzt. Hörte man ihn eine italienische oder französische Oper leiten, dann sagte man sich: das ist doch sein eigentliches Betätigungsfeld, er hat gerade die Eleganz, die rhythmische Schwungkraft und das Feuer, das die Werke erfordern. Dasselbe Gefühl hatte der Zuhörer aber auch bei Werken Wagners unter seiner Leitung, oder bei solchen von Richard Strauß oder Puccini. Schuch war eben eine wirkliche musikalische Chamäleonnatur.

Sein äußeres Gebaren beim Dirigieren fiel wenig auf. Er vermied große, weitausholende Bewegungen und schien fast nur mit dem Stabe den Takt zu geben, dabei waren aber seine Augen überall, er winkte hierhin und dorthin, gebrauchte auch eigentümliche Ruckungen des Schultergelenks, um seinen Leitungswillen kund zu geben. Die linke Hand blieb gewöhnlich in Ruhe, nur zum Abdämpfen führte er sie gelegentlich wagerecht über das Pult hin, und bei großen Steigerungen wirkte sie bei den raschen Stößen der rechten mit, während der Kopf emporgeworfen wurde und der Körper halb vom Sitz hochschnellte.

Bei Richard Strauß ist die Sachlage insofern eine ganz andere, als er in erster Linie schöpferischer Musiker sein will und seiner Veranlagung nach sein muß. Das Dirigieren, so genialisch und erfolgreich er es ausüben mag, bleibt für ihn doch nur Nebenbeschäftigung. Strauß hat, wie schon vorher erwähnt, starke Wandlungen durchgemacht. Hans von Bülow bezeichnet ihn noch 1884, wo er seine Bläserserenade auf ein Programm der Meininger Kapelle setzte, in einem Brief als „junger Münchner, klassische Schule“. Er entwickelte sich dann schnell, erregte Aufsehen, Widerspruch und begeisterte Zustimmung durch seine kühnen

Orchesterwerke, wurde der gefeiertste neue Komponist — und heute, wie das so der Lauf der Welt ist, werfen ihn die noch Neueren, musikalische Expressionisten und Dadaisten, bereits zum alten Eisen. Bülow, der Straußens Entwicklung mit einer fast zärtlichen Fürsorge verfolgte, hat ihm auch zuerst den Dirigentenstab in die Hand gedrückt. Es war 1884 in München, wo die Meininger seine Bläsersuite spielten. Ohne Probe, ohne jemals vor einem Orchester gestanden zu haben, trat er ans Pult und dirigierte sein Stück „in einem leichten Dämmerzustand", wie er sagte, wußte auch nachher nichts weiter davon, als daß er nicht „umgeschmissen" hatte.

Nachdem Bülow Richard Strauß näher kennen gelernt und sich von seinen ungewöhnlich großen Fähigkeiten überzeugt hatte, empfahl er ihn dem Herzog von Meiningen als zweiten Dirigenten und schreibt im Juni 1885 aus Frankfurt: „Der ungemein begabte junge Mann (ist er doch auch der Enkel des berühmten Bier-Pschorr) weilt seit mehreren Tagen hier, um meine Vortragsmethode am Raffconservatorium kennen zu lernen und beabsichtigt, den ganzen Cursus durchzumachen. Sein einziger Fehler besteht in seiner Jugend: 22 Jahre, doch sein ganzes Wesen empfiehlt ihn dem Respekte der Hofkapelle, die ihn schon als Componisten schätzen gelernt hat."

Strauß kam wirklich nach Meiningen, und Bülow berichtet über seine Anfänge dort an Hermann Wolff: „Er macht sich in jeder Beziehung vortrefflich: elastisch, lernbegierig, taktfest und taktvoll, kurz eine first-rate Kraft. Nb. er hat bisher noch gar nicht dirigiert — auch noch niemals öffentlich klaviziniert — aber es gelingt ihm das Mozartsche Conzert [c-moll], wie Alles Übrige, gleich auf's erste Mal. Schöne Carrière steht ihm bevor!" Und wenig später: „Strauß — homme d'or. Sinfonie [f-moll] famos. Sein Spieler- wie Dirigentendebüt geradezu verblüffend. Wenn er Lust hat, so kann er mit S. H. Genehmigung mein sofortiger Nachfolger werden."

Und so geschah es. Freilich dauerte die Freude für

Meiningen nicht lange, denn schon 1886 ging Strauß als dritter Kapellmeister an die Hofoper nach München, 1889 als Hofkapellmeister nach Weimar, 1894 wieder nach München zurück und kam 1898 als Hofkapellmeister nach Berlin. Jetzt ist er Direktor der Wiener Oper, leitet aber außerdem noch die Abonnements-Konzerte des Berliner Opernorchesters und ist Vorsteher einer Meisterschule für Komposition der Berliner Akademie. Diese Vielgeschäftigkeit birgt die Gefahr einer Kräftezersplitterung und Veräußerlichung in sich, und die Zukunft muß lehren, ob Strauß imstande sein wird, ihr zu begegnen.

Straußens Ruf als Dirigent drang zum erstenmal in die weite Welt, als Ende der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in München Mozart-Festspiele stattfanden. Ernst von Possart hatte „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni", „Così fan tutte" und „Die Zauberflöte" von allen Zutaten gereinigt, die im Lauf von hundert Jahren das ursprüngliche Ansehen entstellt hatten, die Levische Bearbeitung der italienischen Werke gab namentlich den Rezitativen, den eigentlichen Trägern der Handlung, den lange verschütteten Sinn wieder, Dekorationen, die aus der Stimmung der szenischen Vorgänge heraus geschaffen waren, bildeten den köstlichen Rahmen, und die kleine Drehbühne des Residenztheaters gestattete beim „Don Giovanni" und bei „Così fan tutte" schnelle Verwandlungen, während die „Zauberflöte" auf dem weiten Raum des Hof- und Nationaltheaters ihren phantastischen Prunk entfalten konnte. Bei den drei zuletzt genannten Werken saß Richard Strauß am Dirigentenpult.

Das war nun wirklich eine Lust zu hören. Sonderbar genug hat Strauß, den sein eigenes Schaffen ja sehr weit von klassischer Einfachheit weggeführt hat, nicht nur eine verehrungsvolle Liebe, sondern auch das feinste Gefühl für die Eigenart und den Stil der Mozartischen Werke; er vermag diese zarten Melodielinien, die doch so viel starke Empfindung umschließen, mit sicherem Instinkt nachzuziehen und Mozarts Gebilden von seinem eigenen Leben

mitzuteilen. Dies starke, ganz unreflektierte, sondern rein triebmäßige Miterleben drückte allen Aufführungen den Stempel einer entzückenden Natürlichkeit auf. Der Faschingsübermut der Komödie von Weiberwankelmut und Männerlist tollte wirbelnd an uns vorüber, die Gestalten des Don Giovanni füllten sich mit Blut, der feierliche Ernst und die herzliche Kindlichkeit der Zauberflöte wurden frei und wirksam. Im besten Sinn geistreich war Straußens Begleitung der Secco-Rezitative am Klavier: er schlug nicht immer nur die trockenen Akkorde an, sondern wandelte sie nach dem Sinn der Worte ab, machte hier ein gefühlvolles Arpeggio, flocht dort die Andeutung eines Motivs ein und dergleichen mehr. Aber dies alles wurde mit so viel Geschmack und Zurückhaltung ausgeführt, daß immer der Charakter des Seccos bewahrt blieb.

Hiermit ist der Operndirigent Strauß eigentlich gekennzeichnet, denn seine guten Eigenschaften kehren bei allen Aufführungen wieder. Nicht alles liegt ihm natürlich in gleichem Maße. Auf der einen Seite stehen die Alten, die er liebt oder schätzt, neben Mozart vor allem Gluck, auf der andern Seite Richard Wagner, dessen Dramen er mit heißem Enthusiasmus ausdeutet. Was dazwischen liegt, fällt verschieden aus. Denn bei Nervenmenschen, wie er einer ist, muß man immer auf Überraschungen vorbereitet sein, der Augenblick und seine Stimmung entscheidet oft über gut oder böse. Doch nein, böse kann es bei einem Künstler seines Ranges nie werden, nur etwa weniger gut, und auch dann blitzen wieder Lichter auf, wie sie nur genialische Naturen entzünden können.

Im Konzert besticht Strauß durch seine stets wache innere Lebendigkeit. Äußerlich erscheint er nicht gerade anziehend: Die großen Armbewegungen, das Einknicken in die Kniebeuge wirken nüchtern. Aber man braucht den Taktstockkünstler ja nicht anzusehen, denn entscheidend ist allein das Ergebnis seiner Stabführung. Und da erregt Strauß immer höchstes Interesse, selbst wenn man glaubt, ihm widersprechen zu müssen, etwa bei allzu schroffem

Tempowechsel, bei starkem Rubato in Beethovenschen Werken, oder bei sehr schnellen Zeitmaßen. Denn die liebt er. Ein heftiges Feuer treibt ihn vorwärts, aber nicht über Stock und Stein; er verliert niemals die Zügel, weiß zu rechter Zeit wieder zurückzuhalten und regt so den Zuhörer auf, ohne ihn zu beunruhigen. Den Orchestermusikern gegenüber ist er kein Tyrann, läßt vielmehr, soweit es angeht, den einzelnen Künstlern eine gewisse Freiheit, läßt das Violoncello, die Oboe, die Klarinette eine Kantilene singen, wie es ihnen im einzelnen beliebt, wenn der Umriß nur seinen Absichten entspricht.

Richard Strauß war der letzte episodische Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters. Im Winter 1895/96 trat ein Künstler an seine Spitze, der bis heute auf diesem Posten ausgehalten hat, der die großen Symphoniekonzerte also fast ein Vierteljahrhundert lang leitet und der unter den deutschen Orchesterdirigenten einer der allerbedeutendsten, wenn nicht der bedeutendste überhaupt ist: Arthur Nikisch. Seine Heimat ist Ungarn, seine Schule das Wiener Konservatorium, wo er sich bedeutend hervortat und erste Preise für Violinspiel und Komposition errang. Wie Hans Richter ging auch Nikisch durch eine Orchesterpraxis, ehe er ans Dirigentenpult trat: er spielte 1872 in Bayreuth bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses unter Richard Wagner, wirkte dann drei Jahre in der Wiener Hofkapelle als Geiger mit, kam 1877 als Chordirigent an das Leipziger Stadttheater, vertrat schon zwei Jahre später den feinsinnigen Carl Reinecke in den Gewandhauskonzerten und rückte bald zum zweiten und ersten Kapellmeister am Theater auf. Boston und Budapest sehen ihn als Dirigenten, und 1895, im gleichen Jahr, wo er die Philharmonischen Konzerte übernimmt, wird er auch Gewandhauskapellmeister in Leipzig.

In Berlin war er kein Fremder. Schon als Bülow noch hier wirkte, 1888, hatte er den Mut gehabt, mit der höchst mittelmäßigen Meyderschen Kapelle im Konzerthaus vier Symphoniekonzerte zu veranstalten. Ich habe nicht nur diese Konzerte, sondern auch ihre Proben mit angehört

und habe schon damals einen ganz starken Eindruck von Nikisch's Persönlichkeit bekommen. Eine Partitur brauchte er überhaupt nicht, weder bei den Proben noch bei der Aufführung, er hatte die Programme aller Konzerte fest im Kopf. Es war bewunderungswürdig, mit welcher eisernen Ruhe er am Pult stand und mit welcher Gelassenheit er den Musikern, die sich erst an seine freie, aus geistigen Antrieben fließende Stabführung gewöhnen mußten, Fehler um Fehler austrieb. Aus dieser Kapelle wurde schließlich ein Organismus, und nach diesen vier Konzerten hatte sich eine deutliche Umwandlung mit ihr vollzogen: der früher so harte, spröde Klang war weicher geworden, ihre Ausdrucksfähigkeit hatte gewonnen, der ganze künstlerische Zustand sich gehoben.

Als Nikisch das Erbe von Bülows Diadochen antrat, legte er es keineswegs darauf an, das Reich jenes Großen wieder aufzurichten, ihm nachzueifern, an ihn zu erinnern, sondern er ging sofort ganz eigene Wege, und die Folge hat erwiesen, wie recht er daran tat. Schon äußerlich war er ein ganz anderer als Bülow: bei dem zitterte jeder Nerv, jede Muskel beim Dirigieren, und das lebhafteste Mit- und Nachfühlen spiegelte sich in seinen Mienen — Nikisch zeigte eine eisige Ruhe, gebrauchte nur ganz sparsam Hand- und Armbewegungen, und sein Gesicht blieb fast unbewegt. Um so lebhafter arbeiten sein Geist, seine nachschaffende und aufbauende Phantasie. Durch welche Mittel er das Orchester in seinen Bann zwingt, bleibt eins der vielen Geheimnisse beim darstellenden Künstler, genug, daß diese Macht da ist und von ihm auf jeden einzelnen der mitwirkenden Musiker überströmt. Es ist ein sentimentalischer Zug — nicht im schlechten Sinn — in seinem Musizieren; er liebt breite, ruhige Zeitmaße, legt sorgsam das Gewebe der Mittelstimmen auseinander und holt öfter überraschend irgend ein Instrument heraus, das einen bisher übersehenen melodischen Faden spinnt, wie zum Beispiel die Hörner am Schluß der Tannhäuser-Ouvertüre. So etwas wirkt bei ihm nicht gesucht, sondern der Zuhörer empfindet es wie eine Selbst-

verständlichkeit, wie die Enthüllung von etwas bisher nur Geahntem. Daß Nikisch auch ein Orchesterbegleiter von feinstem Gefühl und größter Schmiegsamkeit ist, braucht wohl kaum erst gesagt zu werden. Eine große Vorliebe hat er für slavische und russische Musik, stellt namentlich Tschaikowskys Symphonien, deren Weichheit ihn anzieht, unvergleichlich dar. Doch findet auch jeder andere Meister, Haydn wie Beethoven, Strauß wie Brahms, in ihm einen verständnisvoll nachfühlenden Ausleger.

Wenn von den Berliner Philharmonikern gesprochen wird, wäre es eine Ungerechtigkeit, nicht auch der Dirigenten zu gedenken, die ihre sogenannten populären Konzerte leiten und den ganzen Alltagsbetrieb besorgen. Denn ihre Aufgabe ist eine sehr schwierige und verantwortungsvolle, sie stellt die höchsten Anforderungen an die Arbeitskraft und die Geistesgegenwart; allein schon die Begleitung bei den vielen Solistenkonzerten erfordert einen Musiker von außerordentlicher Umsicht und Anpassungsfähigkeit. Da wäre nun Franz Mannstädt zu nennen, ein hervorragender Klavierspieler, der schon unter Hans von Bülow in Meiningen als zweiter Dirigent tätig gewesen war und später Hofkapellmeister in Wiesbaden wurde. Dann der sehr gewandte Gustav Kogel, der vier Jahre lang bei den Philharmonikern blieb. Er siedelte später nach Frankfurt am Main über und hielt dort die Museumskonzerte auf ansehnlicher Höhe. Der Prager Josef Rebicek war beim Orchester ebenso beliebt wie beim Publikum, und in der Oper nicht minder erfahren wie im Konzertbetrieb. Dr. Ernst Kunwald, kultiviert, elastisch, der erste Dirigent des Nibelungenringes in Madrid, wurde uns von Amerika abspenstig gemacht. Ihn löste der erfahrene und geschickte Camillo Hildebrand ab, und er wieder wurde durch Richard Hagel ersetzt, der erst im Winter 1919 sein neues Amt antrat, nachdem er vorher als Opernleiter in Leipzig und Braunschweig bekannt geworden war. In den ersten Konzerten hat er sich lebhafte Sympathien erworben.

Neben dem Philharmonischen hat das viel jüngere Blüthnerorchester einen schweren Stand. Ihm fehlt nicht

allein die Tradition, das lange Zusammenspiel der Mitglieder, sondern es ist sein Bestand anfangs auch mehrfachem Wechsel unterworfen gewesen, was natürlich auf die Gleichmäßigkeit der Leistungen nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Die Kapelle wurde 1907 aus dem wenige Jahre vorher gegründeten Mozart-Orchester gebildet und entlehnte ihren Namen dem eben erbauten Blüthnersaal, in den sie übersiedelte. Ihr ständiger Dirigent war anfangs August Mondel. Von besonderer Wichtigkeit wurden aber die Konzerte, die auswärtige Künstler mit ihr veranstalteten. So gab Karl Panzner, der damals in Bremen die „Philharmonie" leitete und heute städtischer Musikdirektor in Düsseldorf ist, eine Reihe von Symphoniekonzerten mit dem Blüthnerorchester und erwies sich dabei als ein grundmusikalischer Dirigent von entschiedenem Willen, der eingehend und sorgfältig probte und manches Meisterwerk in überzeugender Weise vorführte. Eine noch schärfer profilierte Persönlichkeit war Siegmund von Hausegger, der seit 1909 mehrere Winter hindurch seine Kraft den Blüthnerleuten zur Verfügung stellte. Hausegger ist ein sehr begabter Komponist, der in Opern und namentlich in Orchesterstücken Vortreffliches geleistet hat und noch jüngst bei der Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Berlin mit seinen „Aufklänge" betitelten symphonischen Variationen Aufsehen erregte. Höher steht er vielleicht noch als Dirigent. Eine kurze Zeit der Opernleitung in Graz, die Kaim-Konzerte in München, die Museumskonzerte in Frankfurt am Main — das sind die Stationen, über die er nach Hamburg an die Spitze der Philharmonischen Konzerte gelangte. So wenig fesselnd sein äußeres Gehaben, seine eckigen, kurzen und heftigen Bewegungen auf das große Publikum wirken, so bald merkt doch jeder, wie er mit ganzer Seele in seiner Darstellung lebt. Er läßt nichts aus, was helfen könnte, den Sinn zu deuten, er mildert nichts, sondern betont alles Kennzeichnende besonders stark. In seinem Wesen ist etwas von der Besessenheit des Fanatikers; alle seine Sinne sind auf den einen Punkt gerichtet, den er als Kern des Kunstwerks

erkannt hat, auf den arbeitet er hin, und das gibt seinen Darstellungen jene wunderbare Kraft und Geschlossenheit, deren Eindruck sich kein Zuhörer entziehen kann. Jetzt leitet die Konzerte des Blüthnerorchesters Paul Scheinpflug, der auch als Komponist geschätzt wird und der erfolgreich bestrebt ist, die Leistungen der Körperschaft immer höher zu heben.

Bei Gelegenheit von Richard Strauß ist bemerkt worden, daß das Schaffen bei ihm die Hauptsache, das Nachschaffen als Dirigent nur sozusagen Nebenbeschäftigung und Nebenbegabung sei. Das gilt auch für andere Komponisten-Dirigenten, bei denen jedoch das Verhältnis sich bisweilen umkehrt. Max Reger kommt als Orchesterleiter nur wenig in Betracht, obwohl er kurze Zeit Meiningenscher Hofkapellmeister gewesen ist. In Meiningen hatte nach Richard Strauß als bedeutendster Dirigent Fritz Steinbach gewirkt, der später Direktor des Konservatoriums in Köln und Leiter der Gürzenichkonzerte dort wurde. Er war ein Musiker von starkem Gefühl, gab sich mit wahrer Inbrunst dem Orchestermusizieren hin und hat namentlich die Werke von Brahms, die er leidenschaftlich liebte, gepflegt und ergreifend aufgeführt. Er konnte bisweilen etwas robust sein, aber er konnte auch die Verfeinerung so weit treiben, daß sie fast wie Koketterie wirkte, wie zum Beispiel in Schuberts Rosamunden-Musik. Reger neigte weder nach der einen noch nach der anderen Seite, er hatte als Dirigent überhaupt keine scharf ausgeprägten Züge, blieb immer der hervorragende Künstler, vermochte aber nicht hinzureißen, weder das Orchester, noch das Publikum.

Ähnlich liegt die Sache bei Max von Schillings, der erst seit 1908, wo er als Generalmusikdirektor nach Stuttgart kam, Gelegenheit zum Dirigieren in größerem Umfange hatte. Er hat hier allerdings seine Fähigkeiten sehr entwickelt, weiß heute seinen Platz am Dirigentenpult in allen Ehren zu behaupten und hat erst jüngst in einem Brahms-Abend mit den Berliner Philharmonikern eine vortreffliche Wiedergabe mehrerer Werke des Meisters erzielt. Seine

ernste, stille Natur und die feine Kultur seines musikalischen Wesens werden ihn immer zu einer sympathischen Erscheinung vor dem Orchester machen. Eine längere Praxis als Dirigent hat Hans Pfitzner hinter sich. Seit seinem fünfundzwanzigsten Jahr ist er Theaterkapellmeister gewesen, in Mainz, in Berlin am Theater des Westens, wo wir ihn vier Jahre lang beobachten konnten, dann in München als Leiter des Kaim-Orchesters, endlich in Straßburg als städtischer Musikdirektor. Er hat nicht eigentlich die mitreißende Kraft des geborenen Dirigiertalentes, aber durch sein Feuer, seinen Enthusiasmus, das völlige Hingegebensein erreicht er doch mit dem Orchester bedeutende Wirkungen. Seine Bewegungen sind heftig, der ganze Körper arbeitet mit, und ein drängendes Temperament führt ihn zu sehr schnellen Zeitmaßen, die jedoch niemals das durchaus Gefühlte des Vortrags verwischen.

Den bisher genannten Komponisten-Dirigenten gegenüber hat nun Felix von Weingartner als Orchesterführer eine entschiedene Überlegenheit. Er ist im Grunde eine tragische Erscheinung. Jahraus jahrein schafft er mit heißem Bemühen Werk um Werk, ohne es doch zu einem wirklich durchschlagenden Erfolg damit zu bringen; was er an eigenen Kompositionen in die Öffentlichkeit schickt, wird mit höflichem Anteil als Äußerung eines guten Musikers und strebenden Künstlers aufgenommen, aber es zündet nicht, es nimmt die Zuhörer nicht gefangen. Und wenn ich ihn richtig einschätze, würde er all seinen Dirigentenruhm für einen einzigen großen Treffer als Komponist hingeben.

Weingartner ist der Geburt nach Dalmatiner, der Erziehung nach Grazer, und seine musikalische Ausbildung dankt er dem Leipziger Konservatorium. In kleinen Städten begann er seine Laufbahn als Theaterkapellmeister und kam 1891 an das Berliner Opernhaus, wo er auch die Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle übernahm. Auf seine späteren Schicksale, seine plötzliche, unbegründete Aufgabe der Symphoniekonzerte, seine für ihn ungünstig verlaufenen Prozesse mit dem Grafen Hülsen, sein Auftreten als Dirigent

in — Fürstenwalde an der Spree, sein durch Planlosigkeit ausgezeichnetes Wirken an der Spitze der Wiener Hofoper und dergleichen, will ich nicht näher eingehen, denn das Bild würde kaum sehr erfreulich ausfallen. Sein Erscheinen am Dirigentenpult des Berliner Opernhauses war jedenfalls eine sehr angenehme Überraschung. Der ehrenfeste Joseph Sucher, der viel Temperament und einen gesunden Musiksinn hatte, zielte mehr auf die Wirkung im ganzen hin und ließ im einzelnen manches undurchgearbeitet. Neben ihm erschien Weingartner wie ein Verjünger aller Aufführungen. Das Orchester bekam plötzlich mehr Glanz und Farbe, die Begleitungen wurden feiner, die Singstimmen hoben sich besser von dem instrumentalen Untergrund ab, und das Publikum jauchzte dem neuen Dirigenten zu. In den Symphoniekonzerten fand ein ähnliches Schauspiel statt, der Zulauf stieg ungeheuer, und seit Weingartners Leitung ging der Ruf dieser Veranstaltungen schnell aufwärts.

Was seine Direktion auszeichnet, ist Eleganz, Schwung, Rhythmus, kluges Maßhalten. Stücke wie etwa die Ouvertüren zu Smetanas Verkaufter Braut oder Nicolais Lustigen Weibern von Windsor durch ihn dargestellt zu hören, war ein ganz besonderer Genuß: da blitzte alles in sauberster Ausführung, Licht und Schatten und die Übergänge dazwischen waren sorglich abgewogen, das Ganze ein Fest fürs Ohr und den Kunstverstand. Weingartners Stabführung entspricht dem Charakter seines Vortrags, sie ist gleichfalls elegant, ohne heftige Bewegungen, leicht andeutend und doch von großer Macht über das Orchester, das ihm in jede Biegung seiner Absichten folgt und dem man förmlich die Lust anhört, mit dem es unter ihm spielt. Eine große Liebe bringt Weingartner den Werken von Hector Berlioz entgegen, deren Herausgabe er auch wesentlich fördert. Das Wesen des bizarren Franzosen findet in ihm einen starken Widerhall, und bei der Aufführung etwa der Sinfonie phantastique weiß er ebensosehr das französisch Formale zu betonen. wie das erschütternd Neue des Marsches zum Richtplatz und des Hexensabbaths. Beethoven liegt ihm

weniger gut. Er schleift hier lieber Ecken ab, als daß er knorrige Besonderheiten betonte, und Beethovens melodische Innigkeit findet durch ihn nur selten die rechte Inbrunst der Wiedergabe. In neuester Zeit scheint bei Weingartner der eigentliche Enthusiasmus des Nachschaffens erloschen zu sein, denn seine Darstellung läßt gar zu oft den inneren Trieb vermissen, der sie allein überzeugend macht, sondern sie erschöpft sich in einer höflichen, sauberen Farblosigkeit.

Weingartner ist auch als Schriftsteller hervorgetreten. Sein 1905 in dritter Auflage erschienenes Buch „Über das Dirigieren" dürfte in seinem polemischen Teil, der sich sehr gegen Hans von Bülow wendet, oft anfechtbar sein, sonst ist das, was hier vorgebracht wird, kaum von großer Wichtigkeit. Mit Recht zieht übrigens Weingartner gegen das übermäßige Rubato-Dirigieren zu Felde, worüber er selbst sagt: „Wagners Schrift bekämpfte das Philisterium, das jede Modifikation des Zeitmaßes und dadurch jede Beseelung des musikalischen Vortrags in starrer Metronomik erstickte, die meinige hingegen die Irrtümer, die durch Übertreibung jener allmählich als notwendig erkannten Modifikationen entstanden sind." Als eine allgemein gültige Regel stellt er den Grundsatz auf: „Kein langsames Tempo darf so langsam sein, daß die Melodie des Tonstücks noch nicht, kein schnelles so schnell, daß sie nicht mehr erkennbar ist." Und die Summe seiner Betrachtungen zieht er in den Sätzen, daß der Wert jeder Direktionsleistung hauptsächlich in der suggestiven Macht liegt, die der Orchesterleiter über die Ausführenden auszuüben imstande ist. Auf der Probe sei er zunächst nur Arbeiter, der gewissenhaft und genau einübe, erst bei der Aufführung werde er zum Künstler. „Nicht die beste Einstudierung, eine so notwendige Vorbedingung sie auch ist, kann das Vermögen der Ausführenden zu der Leistungsfähigkeit steigern, wie die Kraft der Inspiration des Leiters es vermag. Aber nicht der persönliche Wille wird nach Gutdünken übertragen, sondern der geheimnisvolle Schöpferakt, der das Werk selbst ans Licht rief, wird aufs neue im Dirigenten lebendig, der so, aus dem engen Rahmen

der Reproduktion heraustretend, zum Neuschöpfer, zum Selbstschöpfer wird."

Weingartners schon erwähnte Schrift über Bayreuth ist eine Kritik der dort veranstalteten Aufführungen von 1876 bis 1896. Jede Kritik ist ja nun etwas rein persönliches; sie gibt die Auffassung wieder, die der Beurteiler hat, und verpflichtet keinen anderen, ihr beizustimmen, es sei denn, daß es sich um genau beweisbare Dinge handelt. Von diesem Standpunkt aus muß auch Weingartners kleines Buch angeschaut werden. Es verdient Beachtung insofern, als ein genauer Kenner der Personen und Kunstwerke sich hier ganz offen äußert, manches lobt und bewundert, vieles bemängelt, wobei er freilich bisweilen etwas kleinlich wird. Als bindend können seine Auslassungen natürlich nicht angesehen werden, eins aber wird voll gelten müssen: daß nämlich Richard Wagners Niederschriften und Anweisungen maßgebender sind, als alle Anordnungen Frau Cosima Wagners.

Da hier von Bayreuth die Rede ist, will ich noch, gewissermaßen in Parenthese, zweier Künstler gedenken, die eng mit dem Bayreuther Werk verknüpft sind. Der eine ist Karl Klindworth, bekannt namentlich durch seine ausgezeichneten, aber mehr zum Lesen, als zum Spielen bestimmten Klavierauszüge von Richard Wagners „Ring des Nibelungen". Er hat in London und Berlin zahlreiche Konzerte geleitet, die besonders der Verbreitung der Werke von Wagner, Liszt und Berlioz gewidmet waren. Ein sehr feiner und kluger Musiker, stand er doch an eigentlicher Direktionsbegabung nicht sehr hoch. Ich habe unter ihm im Chor von Beethovens neunter Symphonie gesungen und auch „Fausts Verdammung" mitstudiert, die nachher nicht einmal öffentlich aufgeführt wurde, und habe dort selbst erfahren, wie unsicher seine Zeichengebung und wie gering trotz des besten Willens und großer Intelligenz seine Mitteilungsfähigkeit war. Aber Anton Seidl: eine Voll- und Frohnatur, überschäumend in seinem Kraftgefühl, hat er für die Durchsetzung Richard Wagners in Amerika mehr

getan, als irgendein Dirigent vor ihm. Als er, erst achtundvierzigjährig, in New York starb, hatte Richard Wagners Kunst dort gesiegt. 1882 zog er mit Angelo Neumanns Wagner-Theater durch die Welt und führte auch in Berlin zuerst den „Ring des Nibelungen" auf. Ich müßte lügen, wenn ich sagen wollte, daß ich an diese Direktionsleistung noch eine genaue Erinnerung hätte, denn uns junge Leute, die wir damals das große Werk vom hohen Olymp herab ansahen und miterlebten, fesselte natürlich das Was ungleich stärker als das Wie, der gewaltige Inhalt mehr als die Ausführung. Aber eins ist mir doch erinnerlich: Die Verwandlung, welche die Berliner Symphoniekapelle unter seiner befeuernden Leitung durchgemacht hatte. Diese zu den Ring-Aufführungen natürlich sehr verstärkte, in ihrem Naturzustand höchst mittelmäßige Kapelle war zu einem wirklichen Orchester geworden, das Wagners Musik den Zuhörern immerhin verständlich übermittelte. Es bestätigte sich hier ein Wort, das Gustav Mahler, vermutlich unter Anlehnung an Pauline Viardots hübschen Ausspruch: „Es gibt keine guten Lehrer, es gibt nur gute Schüler", öfter gebrauchte, nämlich: „Es gibt keine schlechten Orchester, es gibt nur schlechte Dirigenten".

Bei jenen Berliner Ring-Aufführungen tat Richard Wagner in einer Probe einen Ausspruch, der sich auf die Relativität der vorgeschriebenen Nuancierungen bezieht und der auch heute noch volle Bedeutung hat. Er sagte: „Meine Herren, ich bitte, nehmen Sie das ff nicht zu ernst, und wo es steht, machen Sie ein fp daraus, und aus dem p ein pp. Denken Sie, daß Sie da unten so viele sind, und hier oben eine einzelne menschliche Kehle." Das ist dasselbe, was Marschner einmal an Friedrich Schneider in Dessau gelegentlich der Aufführung seines „Hans Heiling" schrieb: „Was die f und p betrifft, so betrachte ich beim Gesange ein p [im Orchester] wie ein pp und ein f wie ein mäßiges p und halte bei der Exekution streng auf genaue Beobachtung dieser Ansicht, die sich auch bei Kompositionen anderer Meister als vollkommen zweckmäßig bewährt."

Als letzter der Komponisten-Dirigenten möge hier Gustav Mahler stehen. So weit die Ansichten über den Komponisten Mahler auseinandergehen — den einen gilt er geradezu als „der" Komponist der Gegenwart und Zukunft, was natürlich Unsinn ist, während für andere seine ganze Musik nur ein vermauscheltes Ragout aus anderer Schmaus bedeutet, was ganz gewiß als eine ebenso starke Entgleisung sich kennzeichnet — so vollkommen treffen die Meinungen darin zusammen, daß er ein Dirigent von den ungewöhnlichsten Fähigkeiten war, von Fähigkeiten, wie sie in dieser Stärke wohl sehr selten vereinigt gewesen sind.

Er ist ein Deutsch-Böhme und auf dem Wiener Konservatorium ausgebildet, hat dann in einer Reihe kleiner österreichischer Stadttheater als Kapellmeister Dienst getan, fand in Prag, Budapest, Hamburg größere Wirkungskreise und wurde endlich Direktor der Wiener Hofoper. Die zehn Jahre, die er hier gewirkt hat, sind in die Annalen des Wiener Musiklebens mit unverlöschlichen Zügen eingegraben.

Mahler brachte für den Beruf des Orchesterleiters die wertvollsten Eigenschaften mit, die er in unablässiger Arbeit und Selbstzucht weiter ausgebildet hat. Dazu gehört in erster Linie ein untrügliches Gehör. Es klingt fabelhaft und unwahrscheinlich, was Richard Specht hiervon erzählt. Er klopft mitten in einer starkbesetzten Stelle ab und ersucht einen entfernt sitzenden zweiten Geiger, „diesen an sich richtigen Ton nicht auf der A-Saite zu nehmen". In einer Oratorienprobe bezeichnete er einen Herrn des Chores, der den — ebenfalls richtigen — Ton um eine Oktave tiefer gesungen hatte. Er war einer von den Unbedingten, die keine Kompromisse kannten, weder mit sich, noch mit andern. Wie er selbst alle Kraft und den letzten Blutstropfen für die Erreichung des für richtig gehaltenen Ziels einsetzte, so verlangte er auch von allen andern, die mit ihm an der Ausführung eines Werkes beteiligt waren, Hingabe bis zur Selbstentäußerung, bis zur Aufopferung. Und das gab denn allem, was er nachschaffend neu schuf, jene unwiderstehlich hinreißende Gewalt, deren Wirkung keiner ver-

gißt, der sie einmal an sich erfahren hat. Rücksichten irgend welcher Art, außer auf das Kunstwerk, nahm er niemals, die Überlieferung war ihm gleichgültig — „Tradition ist Schlamperei" hörte man ihn öfter sagen — nur das eigene Erleben, das eigene heiße Fühlen blieb ihm maßgebend, und das wußte er mit unerhörter Eindringlichkeit auszudrücken.

Ich bin Mahler zuerst auf einer Tonkünstlerversammlung in Weimar begegnet, es muß 1891 gewesen sein, wo er seine erste Symphonie aufführte, die damals noch „Titan" hieß und ein langes Programm bei sich hatte. Das Werk erregte unter den Zuhörern zum Teil starken Widerspruch, über die Bedeutung Mahlers als Darsteller dieses Werkes aber herrschte nur eine Stimme der Bewunderung. Wenn der kleine Mann mit den asketischen Zügen ans Pult trat, den Stab hob und durch die Brillengläser scharf über das Orchester hinsah, dann strafften sich die Züge der Musiker, man fühlte förmlich, wie sie innerlich „stramm standen" und die Aufmerksamkeit anspannten. Und er selbst, mit seinen harten, ruckweisen Bewegungen war ein Bild gesammelter Energie; jeder Nerv spannte sich in ihm, sein Fühlen sprang auf die Ausführenden über und erfüllte sie, so daß sie divinatorisch seine Gestaltungsabsichten ausführten.

Auch wenn er die Werke anderer Meister darstellte, zeigte sich diese starke Beeinflussungskraft. Dasselbe Stück wurde unter seiner Führung ein anderes, als wenn Weingartner, Nikisch oder sonstwer es leitete, es bekam andere Farbenqualitäten, weil Mahler die Kunst verstand, die einzelnen Instrumentengruppen seinem persönlichen Gefühl gemäß gegeneinander abzuwägen, hier etwas hervorzuheben, dort etwas auszulöschen, und durch diese den Augenblick der Stimmung ausnutzende geistige Beweglichkeit immer neue, schillernde Tonschattierungen hervorzuzaubern. Zuerst sorgte er für die größte Genauigkeit und Deutlichkeit, was sich ja von selbst versteht; dann aber enthüllte er das Höhere, den Sinn der Klänge, das Ethos des Stückes.

Als Operndirigent war Mahler wirklich ein Leiter, das heißt, er kümmerte sich nicht bloß um die Musik, sondern

um das ganze Werk, um Dekorationen, Kostüme und den Verlauf des Spiels, so daß aus einem Geist heraus ein Ganzes aufwuchs und lebendig wurde, ähnlich, wie wir es früher bei Carl Maria von Weber und Richard Wagner gesehen haben. Nichts ist belehrender als etwa eine Aufführung von Mozarts „Don Giovanni" unter Mahler und unter Richard Strauß zu vergleichen. Strauß betont bei diesem Dramma giocoso den giuoco ziemlich stark, schwebt als Regisseur mit heiterm Lächeln über allen Verwicklungen und Entwirrungen einer genialen Komödie und schenkt seine Anteilnahme in erster Linie dem dissoluto Juan, der lüsternen Neugier Zerlinchens und dem dumm-schlauen Leporello. Mahler aber stand auf der Seite Annas, des Comthurs und Elvirens, er machte die ganze Wucht der Tragik des Stückes frei, bewegte in den Szenen, welche die Schicksale der Frauen darstellen, erschütterte da, wo das Übersinnliche in die Welt des Leichtsinns eingreift. Als er, erst einundfünfzigjährig, starb, ließ er in der Leitung der Wiener Hofoper eine breit klaffende Lücke, die weder von Weingartner noch gar von Gregor ausgefüllt werden konnte. Ob Richard Strauß dazu imstande sein wird? Man muß es abwarten.

Wenn wir übersehen wollen, welche Kräfte an den Dirigentenpulten Deutschlands sonst noch wirksam sind, wird es praktisch sein, von Berlin auszugehen und dann die Kreise immer weiter zu ziehen. An der Staatsoper ist seit über 12 Jahren Leo Blech tätig, dessen hauptsächlichste Begabung, so schöne Erfolge er als Opernkomponist errungen hat, doch in der Orchesterleitung liegt. Hier ist er weich, schmiegsam, ein feiner Ausarbeiter subtiler Einzelheiten, nicht immer sehr straff im Rhythmus. Seine unverrückbare Sicherheit und Tüchtigkeit machen ihn zur Hauptstütze der Aufführungen der Staatsoper. Ihm zur Seite steht Fritz Stiedry, ein junger Künstler, der eigene Wege geht und öfter originelle Auffassungen vertritt. Karl Muck, der endlich aus Amerika heimgekehrte, hat bereits in Konzerten mit den Philharmonikern und dem Orchester der Staats-

oper gezeigt, daß er das Herz noch auf dem alten, rechten Fleck hat. Hoffentlich ist es ihm beschieden, wieder am Pult des Opernhauses zu wirken, dem er so lange angehört hat, wie er denn überhaupt als Opern- und Konzertdirigent die reichste Erfahrung besitzt und in der ganzen Welt herumgekommen ist. Er verfügt über ein außerordentliches Gehör — ist es doch dagewesen, daß er von Werken, die andere vor ihm geleitet hatten, erst noch Korrekturproben veranstaltete, als er sie übernahm — und hält das Orchester mit eisernem Rhythmus zusammen, unbeugsam, ohne dem einzelnen Musiker einen Willen zu lassen, ein wirklicher Alleinherrscher. Am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg sehen wir den temperamentvollen Ignatz Waghalter am Werk, sowie den vielseitigen Eduard Mörike, der auch in Vorträgen mit Erläuterungen am Klavier für die Ausbreitung musikästhetischer Einsichten sorgt, und endlich Rudolf Krasselt, gewandt, elastisch, zugleich Leiter der Opernklasse an der Hochschule für Musik.

Nur Konzertdirigenten sind Hermann Henze und Hermann Scherchen. Beide haben die Aufmerksamkeit weniger durch ihre spezifischen Dirigentenleistungen auf sich gezogen, als dadurch, daß sie unbekannte oder wenig gespielte Orchesterliteratur ans Licht zogen. Henze führt schon seit mehreren Jahren neue, auch ungedruckte Werke auf, berücksichtigt dabei keine bestimmte Richtung, sondern wählt aus, was ihm Beachtung zu verdienen scheint. Die Art der Darstellung beschäftigt den Zuhörer bei ihm naturgemäß weniger als das Dargestellte, und für die Vermittlung neuer Eindrücke erntet er immer Dank. Scherchen ist dagegen ganz links gerichtet; das Umstrittene zieht ihn an, Erscheinungen, die kaum noch auf der Grenze des Möglichen balanzieren, betrachtet er mit besonderer Liebe, und auch dafür findet sich ein Publikum, jetzt vielleicht noch mehr als früher. Als eine Erscheinung besonderer Art stellt sich Oskar Fried insofern dar, als seine Begabung eine merkwürdig einseitige ist, sich innerhalb dieser Beschränktheit aber mit großer Kraft äußert. Nur das Moderne

erschließt sich seinem Verständnis und Nachbildungstrieb, eine Mahlersche Symphonie gewinnt unter seiner Leitung ein ungeahntes Leben, schroff zieht er die Folgerungen aus dieser Unausgeglichenheit, betont die Herbigkeiten, stößt den Zuhörer hart auf jede Gewaltsamkeit hin und gewinnt gerade durch das Barocke seines künstlerischen Wesens Anhänger. Mit unseren Klassikern verknüpfen ihn nur sehr schwache Bande, einem Haydnischen Oratorium steht er mit geradezu rührender Ahnungslosigkeit gegenüber, was nun wieder die Leute zurückstößt, die deutsch fühlen und ihre großen deutschen Meister lieben. In den letzten Jahren hat sich auch Selmar Meyrowitz durch Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester, in denen er gern nach entlegeneren Stücken griff, den Ruf eines geschickten und feurigen Dirigenten erworben.

Blicken wir weiter. Da ist in Leipzig Otto Lohse, weit gewandert, bekannt im Osten und Westen, im Norden und Süden, in Rußland sowohl, wie in England und Amerika, in Hamburg und in Straßburg. Er ist das eigentliche künstlerische Rückgrat des Leipziger Stadttheaters und hält mit seiner Tatkraft und Umsicht die Opernvorstellungen auf einem bedeutenden Hochstand. Die Gewandhauskonzerte unter Nikisch sind schon erwähnt, sie gehören immer noch zur feinsten Auslese dessen, was in Deutschland an Konzertmusik ausgeführt wird, und die zehn Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" werden durch die Gera-Reußische Kapelle bestritten. An ihrer Spitze steht Heinrich Laber, jung, unternehmungslustig, der sein Orchester schon durch manche Länder und Städte geführt und durch seine kristallhelle Darstellung und seine natürliche, unverkünstelte Empfindung überall Beifall gefunden hat. In Weimar lenkt Peter Raabe die musikalischen Geschicke, Schüler der Berliner Hochschule für Musik, der schon als Zweiundzwanzigjähriger die Kapellmeisterlaufbahn begann und seit zwölf Jahren an der Ilm heimisch geworden ist. Seine vielseitige Bildung und geistige Regsamkeit machen ihn gerade zum Opernleiter sehr geeignet, doch hat er auch im Konzert

durch Schärfe und Plastik der Modellierung und durch deutliche Betonung des Wesentlichen vor dem Unwesentlichen sich als entschieden hochbegabter Dirigent bewährt. Und Max Fiedler, jetzt Leiter des städtischen Musikvereins und Orchesters in Essen. Er hat seine Ausbildung auf dem Konservatorium in Leipzig erhalten, wo er einer von den „sieben Raben" war — so werden dort die Stipendiaten des Holsteinstiftes genannt — und wirkte dann ein Vierteljahrhundert lang als Lehrer und später Direktor des Konservatoriums und als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Hamburg. Nach kürzerem Aufenthalt in Amerika ließ er sich in Berlin nieder und veranstaltete hier eine Reihe sehr besuchter Orchesterkonzerte mit den Philharmonikern, die er auch nach seiner Übersiedelung nach Essen noch fortsetzte. Fiedler gehört zu den Dirigenten, bei denen einem wohl ums Herz wird. Ich wüßte kaum zu sagen, was ihn auszeichnet, so selbstverständlich wirkt alles, was er macht; man hat den Eindruck, daß das Kunstwerk allein mit großer Wärme, Eindringlichkeit und Beredsamkeit zu einem spricht; wir fühlen seinen Herzschlag, wir erleben sein Wesen und Gehen, beglückt durch dies Erleben, ohne zu reflektieren, woher das kommen konnte, aus dem Konzert. Und dabei ist es gleich, was Fiedler ausdeutet, ein Werk unserer Klassiker oder etwa Richard Straußens „Till Eulenspiegel" oder „Sinfonia domestica".

Ein Dirigent von größter Zartheit und Innigkeit ist Wilhelm Furtwängler vom Nationaltheater in Mannheim, der aber auch im Konzertsaal das Publikum zu erwärmen und zu fesseln versteht. Er liebkost förmlich das Orchester und weiß es gleichzeitig geistig zu durchdringen, kann es heftig aufflammen lassen, führt es aber noch lieber in gemäßigter Temperatur auf leicht sich schlängelnden Pfaden, immer bedacht, seinen Ausdruck recht herzlich zu beleben. Er leitet jetzt auch die Konzerte des Tonkünstlerorchestervereins in Wien. Dort wirkt als Dirigent des Konzertvereins der Brucknerschüler Ferdinand Löwe, ein Orchesterleiter großen Stils, dessen Bedeutung man ganz

erkennt, wenn man ihn eine Brucknersche Symphonie darstellen hört Wie er diese Tonpracht vor uns ausbreitet, ihre Gipfelpunkte in großartigen Steigerungen erreicht, alles mit einem heißen Temperament durchglüht, das ist überwältigend und unvergeßlich Dabei hat Löwe als Klavierlehrer angefangen und erst allmählich, über eine Tätigkeit als Chorleiter, an der Spitze des Münchener Kaim-Orchesters und der Gesellschaft der Musikfreunde den Weg zu der Höhe gefunden, auf der er heute steht.

Von Wien ist auch Bruno Walter ausgegangen, der erst ganz in den Fußstapfen Mahlers wandelte, dann aber mehr und mehr sich selber entdeckte und zu einer Persönlichkeit auswuchs. Jetzt ist er in München Generalmusikdirektor. Das Gebiet seiner eigentlichen Erfolge findet er nicht in den Werken der klassischen Meister, vielmehr entfaltet er alle seine guten Eigenschaften, seine inbrünstige Hingabe, seine große Darstellungskraft, seine Fähigkeit, die Zuhörer mit sich zu reißen, erst ganz gegenüber Schöpfungen der modernen Romantik, wie sie auf der Bühne etwa Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", im Konzertsaal Kloses „Der Sonne-Geist" sind. In Köln treffen wir den sehr begabten Hermann Abendroth, Leiter des Konservatoriums und der Gürzenich-Konzerte, der Steinbachs Erbschaft treu verwaltet, und ebendort als ersten Kapellmeister der Oper Otto Klemperer, umsichtig, geschickt, entschlossen. In Bremen steht der Philharmonie Ernst Wendel vor. Er war erst Geiger, Schüler Joachims und hat sich seine Dirigentensporen in Chicago verdient. Ein eleganter, geistig bewegter Stabführer von der Art Weingartners, der auch in Berlin, so oft er sich an der Spitze der Philharmoniker zeigte, herzlich bewillkommnet worden ist.

In Dresden teilen sich jetzt in die Leitung der Oper Hermann Kutzschbach und Fritz Reiner. Kutzschbach hat nach Absolvierung des Dresdener Konservatoriums seine Tätigkeit, von einer kurzen Episode in Mannheim abgesehen, ausschließlich der Dresdener Oper gewidmet, an der er vom Korrepetitor allmählich zum zweiten und ersten

Kapellmeister aufrückte. Er ist ein sehr genauer, gewissenhafter Einstudierer und sicherer Leiter des Orchesters. Der Ungar Reiner steht ihm seit 1914 zur Seite und hat sich durch seine Rührigkeit und Umsicht bewährt. In Frankfurt am Main finden wir neben dem begabten Komponisten und Schriftsteller Gustav Brecher, für dessen Schaffen sich seiner Zeit Richard Strauß lebhaft interessierte, Ludwig Rottenberg. Er kommt aus der Wiener Schule der Fuchs und Mandyczewski und erregte durch sein geschmackvolles Klavierspiel und besonders durch seine feinsinnige Begleitung die Aufmerksamkeit von Brahms, der ihn, nachdem er sich in Brünn auch als Theaterkapellmeister bewährt hatte, an das Frankfurter Opernhaus empfahl. Am Kasseler Opernhaus wirkt als Nachfolger des wackeren Franz Beier der lebhaft und feurig empfindende Robert Laugs, in Breslau der treffliche Julius Prüwer. Karl Pohlig ist vom Klavierspieler ausgegangen, war Liszt-Schüler und hat sein sehr bedeutendes Direktionstalent in verschiedenen Städten des Inlands wie des Auslands entwickelt. Zuletzt war er der vielbewunderte Leiter der Braunschweiger Oper und geht jetzt, wie verlautet, wieder nach Amerika. Fritz Busch hat es, wie sein Bruder, der hervorragende Geiger Adolf Busch, schon in jungen Jahren zu Ruf und Ansehen gebracht. Gleich nachdem er das Kölner Konservatorium verlassen hatte, kam er als Kapellmeister nach Riga, nach Pyrmont, dann als Nachfolger von Schwickerath nach Aachen und steht jetzt, neben dem tüchtigen Erich Band, der Stuttgarter Oper vor. Seine Direktion ist sehr durchgeistigt, temperamentvoll, von warmem Blut durchströmt. Endlich Werner Wolff, der die Reihe der deutschen Orchesterleiter beschließen möge. Er hat neben seiner Tätigkeit als Hamburger Theaterkapellmeister auch die Konzertmusik gepflegt und sich hierbei durch ein starkes Einfühlungsvermögen und durch kraftvolle Modellierung ausgezeichnet.

DIE CHORDIRIGENTEN

Die Mutterstadt des neueren Chorgesanges ist Berlin. Dort hatte der Cembalist Friedrichs des Großen Karl Friedrich Fasch im Jahre 1790 einen kleinen gemischten Chor ins Leben gerufen, der anfänglich den eigensten Bedürfnissen seines Gründers, der Aufführung von dessen sechzehnstimmiger Messe dienen sollte. Denn mit den Singechören war es damals in Berlin, trotz der Bemühungen von Leuten wie Buchholz und Rolle um die Pflege der kirchlichen Vokalmusik schlecht bestellt, und Fasch hatte die Königlichen Sänger an einer Aufgabe, wie er sie in jener Messe stellte, scheitern sehen. Wie der Appetit beim Essen kommt, so kam dem Faschischen Verein die Lust beim Musizieren: die Ziele wurden weiter gesteckt, die Mitgliederzahl wuchs, und seit dem Winter 1793, wo ihm zu seinen Übungen ein Raum im Akademiegebäude zur Verfügung gestellt wurde, nannte sich der nur aus Liebhabern bestehende Chor „Singakademie". Fasch leitete sie bis zu seinem Tode, gab ihr die sichere Grundlage und feste Richtung, und als sie 1800 sein Schüler Karl Friedrich Zelter übernahm, zählte sie schon 137 Mitglieder.

Zelter hatte dem Verein fast seit seiner Gründung angehört und hatte Fasch als Leiter öfter vertreten. Mit ihm tritt eine der bemerkenswertesten, knorrigsten Persönlichkeiten des alten Berlin in den Vordergrund. Von Haus aus Maurermeister, voll bürgerlicher Tüchtigkeit, war er durch eisernen Fleiß und unverrückbaren Willen aus dem Handwerk in die Kunst hineingewachsen und zum Freund Goethes geworden, der an der Eigenart und urkräftigen Behaglichkeit des wackeren Mannes eine rege Freude fand. Zelters Tätigkeit ist für die Singakademie ein rechter Segen geworden. Mit Eifer und freundlicher Strenge leitete er die Übungen und erweiterte den Kreis der Werke weit über die Schöpfungen des unbegleiteten Chorgesanges hinaus. Besonders die Oratorien Händels wurden gepflegt, Mozarts Requiem erklang bei der Trauerfeier um Faschens

Tod, das Alexanderfest, Jephtha, Judas Maccabäus und andere Monumentalwerke kamen an die Reihe, selbst den hohen Anforderungen von Haydns Schöpfung und Jahreszeiten zeigte sich der Verein gewachsen. Während Zelters Direktionsführung fand auch die oben erwähnte Aufführung von Bachs Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn statt (1829).

Als Zelter am 15. Mai 1832, kaum zwei Monate nach seinem großen Weimarer Freund, gestorben war, wurde nicht Mendelssohn (der sehr darauf rechnete) zu seinem Nachfolger gewählt, sondern der unbedeutende Rungenhagen, was Mendelssohn sein Leben lang als eine Kränkung empfand. Karl Friedrich Rungenhagen war schon seit 1815 stellvertretender Direktor der Singakademie, und trotzdem er sich redlich mühte, gingen die Leistungen des Vereins zurück, denn es fehlte ihm nicht nur das Gefühl für Rhythmus und für die rechten Zeitmaße, sondern auch die Fähigkeit, Stücke, die vor die Öffentlichkeit gebracht werden sollten, genügend vorzubereiten, sie gründlich durchzuarbeiten und auszufeilen.

Das wurde nach einer Richtung hin besser, als 1852, nach Rungenhagens Tod, Eduard Grell an die Spitze der Singakademie trat. Er war ein Künstler, der den vielstimmigen Vokalsatz meisterhaft beherrschte, dessen Messen und Motetten in ihrer schlichten Reinheit noch heute eine erfreuende Wirkung ausüben. Mit großem Eifer und Nachdruck betrieb er die Hebung der Gesangsleistungen; die Übungsnachmittage wurden wieder ernsthafte, wirkliche Schulungsstunden und strenge Vorbereitungen für die öffentlichen Konzerte, deren Güte schnell zunahm. Aber Grell blieb schließlich in einseitiger Verehrung des unbegleiteten Chorstils hängen. Sein Ideal fand er in den Künstlern des 16. Jahrhunderts, in Palestrina, Lassus und ihren Mitstrebenden verwirklicht; die Reinheit des Zusammenklanges bedeutete ihm alles, und in der Verfolgung dieser Anschauung und dieses Geschmacksweges mußte er am Ende dahin kommen, jedes Musizieren, das die akustisch reinen Tonverhältnisse

nicht darstellen kann, abzulehnen, also die temperierte Stimmung und mit ihr die ganze Instrumentalmusik. In einem dem Kultusminister erstatteten Gutachten über die Kompositionsklassen der Akademie der Künste sagt er: „Zu beklagen ist die schwache Wirkung der Kompositionsschule. Ihr Fehler liegt in ihrer Existenz. Durch Erweiterung und Abänderung ist ihr nicht zu helfen; im Gegenteil, der Nachteil würde immer größer werden, solange nicht der vernichtende Feind aller musikalischen Kultur, die Instrumentalmusik, aus aller Schule des Landes gänzlich entfernt und dadurch eine reine Gesangschule möglich gemacht und gegründet worden ist, welche dann von selbst zugleich eine Literatur- und Kompositionsschule sein würde." Und ein offener Brief an die Singakademie, den er ihr sozusagen als sein künstlerisches Vermächtnis hinterließ, beginnt mit den Worten: „Dir, liebe Singakademie, drängt es mich, an das Herz zu legen, den wohlerwogenen Rat zu geben, Dich anzuflehen, niemals durch Bau oder Benutzung einer Orgel Deinen heiligen Gesang zu entweihen."

Diese Auffassung des Wesens der Musik mußte natürlich auch die Aufführungen der Singakademie beeinflussen. Grell ließ die ältere Musik um einen halben Ton tiefer singen, als sie aufgezeichnet war, weil die Stimmung im Lauf der Zeit hinaufgeschraubt war. Solange es sich um reinen Chorgesang handelte, ging das ganz gut; traten jedoch Instrumente hinzu, so wurde die Sache bedenklich. Die Streicher mußten die Saiten tiefer stimmen, was ihnen etwas von ihrem Glanz nahm, aber doch noch ausführbar war. Die Bläser hingegen waren gezwungen, zu transponieren und zwar oft in Tonarten, die sehr unbequem lagen, und dadurch wurde die Unreinheit des Spiels gefördert. Das Ergebnis muß bisweilen schauervoll gewesen sein. Aber Grell focht das nicht sehr an; da nach seiner Auffassung die Instrumente immer unrein spielten, so schien etwas mehr oder weniger davon ziemlich belanglos. Durch diese seltsame Verkettung energischen Wirkens mit künstlerischer Eingeengtheit geschah es denn, daß in Grells Amtstätigkeit

der Trieb nach aufwärts in seinen wesentlichsten Kräften lahmgelegt wurde.

Als nach Grells Rücktritt 1876 Martin Blumner die Führung der Berliner Singakademie übernahm, änderte sich das wesentlich. Blumner war ein Mann von bedeutender allgemeiner Bildung, hatte theologische und philosophische, später auch mathematische und naturwissenschaftliche Studien getrieben und sich bei Dehn, Elster und Teschner in der Musik ausgebildet. Beim Antritt seines Amtes konnte er schon auf über vierzig von ihm als Vizedirektor geleitete Aufführungen zurückblicken, war also mit dem Geist und den Überlieferungen des Instituts innig vertraut. Ohne hieran zu rütteln, führte er doch manches Neue ein. Zunächst wendete er dem zeitgenössischen Schaffen, das unter Grell ziemlich vernachlässigt war, wieder erhöhte Aufmerksamkeit zu. Niels Gade, Kiel, Albert Becker mit seiner b-moll-Messe, Rheinberger, Vierling, Brahms erscheinen auf den Programmen. Die neueren Werke schlingen sich natürlich nur wie Ranken durch die alten Stämme, und unter diesen Alten wird Joh. Seb. Bach mit besonderer Liebe gepflegt: Blumner allein hat mehr Bachische Kantaten ans Licht gezogen, als alle seine Vorgänger, hat zuerst das Magnifikat und die A-dur-Messe in Berlin erklingen lassen.

Über die Art der Aufführung großer Werke überragenden Charakters hatte er sich eigene Anschauungen gebildet. Er liebte nicht das peinliche Ausfeilen der Einzelheiten, wie es in neuerer Zeit Sitte geworden ist, weil er meinte, daß dies der Erhabenheit des Stils schade, und so hatte denn der Klang des Chors und des Orchesters unter ihm etwas von der königlichen Größe, aber auch von der Starrheit der Orgel. Er ist darob viel getadelt worden, sehr mit Unrecht, wie mir scheint, denn die eine wie die andere Art hat ihre Vorzüge und ihre Nachteile. Führt die Verfeinerung der Ausschattierung leicht zur Zersplitterung und Kleinlichkeit des Ausdrucks, so kann die Folge jener orgelmäßigen Registrierung, jener terrassenförmigen Abtönung wohl eine gewisse Unbelebtheit sein. Das Beste wird

es immer bleiben, wenn der Dirigent von Fall zu Fall entscheidet, was jedem Werk dienlich ist, und die Vorteile beider Arten miteinander verknüpft.

Das zu können, ist nun Georg Schumann, der 1900 das Direktorat der Singakademie übernahm und es heute noch innehat, in glücklichem Maße beschieden. Bisher war in der Singakademie sozusagen Inzucht getrieben: der Vizedirektor rückte zum Direktor auf, und so löste Zelter Fasch, Rungenhagen Zelter, Grell Rungenhagen und Blumner Grell ab. Schumann aber kam als Außenseiter hinein und führte dem alten Körper frisches Blut zu. Schumann ist Sachse, hat den ersten Musikunterricht in Dresden bekommen und dann das Konservatorium in Leipzig besucht, wo er gleich Max Fiedler ein „Rabe" war. Seine Laufbahn begann er als Dirigent beim Danziger Gesangverein, dem er sechs Jahre lang vorstand, und leitete dann von 1896—99 die Bremer Philharmonie. Er ist ein talentvoller, in allen Formen geschulter Tonsetzer, dessen „Ruth" unter den modernen Oratorien eine ganz eigene Stellung einnimmt, ein vortrefflicher Kammermusikspieler und Begleiter am Klavier, und versteht es, jedes Chorstück stilgerecht darzustellen, weder zuviel zu tun in der Hervorhebung von Einzelheiten, noch in Herbigkeit und Strenge. Teilübungen und Sonderproben veranstaltet er nicht viel, sucht vielmehr die Gesamtheit der Mitwirkenden so zu beeinflussen, daß das aufzuführende Kunstwerk als Ganzes aus der Masse deutlich gegliedert herauswächst, und es muß ihm gelassen werden, daß er seine Zwecke erreicht: der Chor entfaltet ebensoviel Glanz und Kraft, wie Zartheit und Schmiegsamkeit. Es versteht sich von selbst, daß Schumann neben der Pflege der bedeutendsten Werke vergangener Zeiten offene Sinne für die Chorliteratur der Gegenwart hat. Bruckner, Liszt, Richard Strauß, Reger, F. A. Koch („Die Tageszeiten"), Gernsheim, Humperdinck, von Ausländern Bossi, Sgambati, Elgar sind einige der Komponisten, die unter ihm zu Wort gekommen sind, und noch kürzlich hat er durch die Aufführung so schwieriger Werke wie Prohaskas „Früh-

lingsfeier" und Kloses „Der Sonne-Geist" bewiesen, auf eine wie hohe Stufe der Leistungsfähigkeit die Singakademie es unter seiner Leitung gebracht hat.*)

Neben der Singakademie hatte sich seit 1847 der „Sternsche Gesangverein" rüstig emporgearbeitet. Der in Breslau geborene, in Berlin aufgewachsene und musikalisch ausgebildete Julius Stern, selbst Mitglied der Singakademie und Schüler Rungenhagens, war bereits in Paris als Chorleiter tätig gewesen, als er in Berlin einen großen gemischten Gesangverein ins Leben rief, der eine Ergänzung der ehrwürdigen Singakademie nach der modernen Seite hin werden sollte. Und viele Mitglieder, des trocknen Tons der Rungenhagenschen Direktion satt, strömten von dort nach hierher über. In dem jungen Verein herrschte ein reges, frisches Kunstleben. Mendelssohns Werke standen bei den Aufführungen in erster Reihe, seitdem am 4. November 1847, an dem Tage, wo der Meister starb, sein „Elias" hier öffentlich gesungen war. Aber andere hohe Aufgaben bieten sich noch: Beethovens Missa solemnis, an der Rungenhagen schon seine unzulängliche Kraft erprobt hatte, wird erst schüchtern bruchstückweise, dann 1856 ganz aufgeführt, und 1861 erscheint Bachs h-moll-Messe. Was die Chorleistungen des Sternschen Vereins auszeichnete, war die Sorgfalt der Einstudierung auf der einen, die Warmherzigkeit und der Schwung der Wiedergabe auf der andern Seite. Stern wußte mit den Singstimmen umzugehen, kannte ihre Leistungsfähigkeit und ließ sich die Mühe nicht verdrießen, sie gründlich zu schulen, und sein Temperament, seine begeisternde Anführung brachte es fertig, daß die Aufführungen seines Vereins die der Singakademie überboten.

Aber Stern gründete auch ein Konservatorium (in Gemeinschaft mit Theodor Kullak und A. B. Marx), dirigierte

---

*) Die Ausführungen über die Singakademie sind ein überarbeiteter Auszug aus einem Aufsatz des Verfassers „Die Berliner Singakademie" in der „Internationalen Monatsschrift" (Leipzig) 1918, Heft 10.

einige Jahre die minderwertige Symphoniekapelle und brachte sogar ein eigenes Orchester zusammen, mit dem er von 1873 bis 1874 Konzerte in den Reichshallen gab. Das war zuviel für seine Kraft: 1874 mußte er die Leitung seines Vereins aufgeben. Der hatte nun mannigfaltige Schicksale. Bis 1878 stand der berühmte Sänger Julius Stockhausen, in Hamburg als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie erprobt, an seiner Spitze und übte auf die Beschaffenheit der Chorleistungen einen ausgezeichneten Einfluß aus, während die Behandlung des Orchesters ihm weniger gut lag. Er wurde durch den hervorragenden Komponisten Max Bruch abgelöst, der es nur zwei Jahre in seinem Amt aushielt, und ihm folgte der Lehrer an der Königlichen Hochschule für Musik Ernst Rudorff, ein vortrefflicher Musiker, als Dirigent jedoch nicht so praktisch und entschieden, wie es nötig gewesen wäre, um strenge Zucht zu halten, mehr Poet als entschlossener Führer, der ja auch ein gutes Stück Drillmeister sein muß. Im Verein zeigten sich nun bereits Anzeichen der Zersetzung; die Mitgliederzahl ging zurück, der Besuch der Proben ließ nach und dergleichen mehr. Die Berufung Friedrich Gernsheims, der in Rotterdam als Chor- und Orchesterleiter Lorbeeren gepflückt hatte, schien den drohenden Niedergang aufzuhalten, während der vierzehn Jahre seines Wirkens ist noch manche schöne Aufführung zustande gekommen, denn er besaß viel Energie, war ein Dirigent von großer Biegsamkeit und Federkraft, ein straffer Rhythmiker und vermochte es, seine Truppen mit sich zu reißen. Schließlich erlag der Verein aber einem Schicksal, gegen das die Macht des Leiters nichts ausrichten kann: der Geldnot. Die Kosten der Orchestermitwirkung, die bezahlten Kräfte in den Männerstimmen — denn in allen Chorvereinen herrscht Männermangel, und um das Mißverhältnis zwischen Männer- und Frauenstimmen auszugleichen und bei den Aufführungen die gehörige Klangfülle zu erzielen, müssen Berufssänger herbeigezogen werden — alle diese Dinge hatten die Finanzen des Vereins untergraben, und er mußte zusammenbrechen. Noch ein-

mal wurde ein Heilungsversuch unternommen. Es fanden sich reiche Retter, die zugleich Oskar Fried einen Wirkungskreis eröffnen wollten, aber die Gründung hatte keinen Bestand, und 1896 hörte der Verein, dessen ruhmvolle Vergangenheit sich in eine trübe Gegenwart verwandelt hatte, auf zu bestehen.

Im Vorbeigehen mag auch des Caecilienvereins gedacht werden, dessen Gründung Alexis Holländer zu danken ist, zu danken, denn mit kühnem Griff langte dieser Chor nach Werken, denen die anderen scheu auswichen, führte 1872 das Deutsche Requiem von Brahms zum erstenmal in Berlin auf, beschämend spät für die Reichshauptstadt, denn vierzig andere Städte waren ihr darin vorausgegangen; zwei Jahre später kam Max Bruchs „Odysseus“ an die Reihe, und in den achtziger Jahren sogar Liszts „Christus“. Freilich mußte man bei diesen Aufführungen mehr auf die Werke als auf ihre Ausführung sehen und hören. Der Leiter war tüchtig, ohne allen Zweifel, aber der Chor nur klein und sein klapperdürrer Klang an sich kein Genuß, selbst wenn Tücken des Objekt unterblieben, was nicht immer zutraf.

Inzwischen war aber ein anderer Gesangverein aufgetaucht und schnell in die Höhe geschossen, der für das Berliner Musikleben von großer Bedeutung werden sollte: der Philharmonische Chor. Sein Gründer Siegfried Ochs steht noch heute, nach sechsunddreißig Jahren an seiner Spitze, und wird hier vermutlich noch eine ganze Reihe weiterer Jahre aushalten; allein durch seine Tatkraft hat er den Chor aus ganz kleinen Anfängen höher und höher entwickelt zu einer Leistungsfähigkeit, die ihm unter den deutschen Singevereinen eine Ausnahmestellung gibt.

Ochs wollte erst Chemiker werden und hielt sich auch „studierenshalber“ in Darmstadt und Heidelberg auf, in Universitätsstädten, die ihm als Frankfurter nahe lagen. Aber er hatte von Jugend auf Musik getrieben, und wen diese tyrannische Kunst einmal gepackt hat, den läßt sie nicht mehr. So wendete sich denn auch Ochs schließlich ihr ganz zu und machte an der Berliner Hochschule unter

Kiel strenge Studien in der Komposition. Ein kleiner gemischter Chor in einem reichen und kunstsinnigen Privathause gab ihm zuerst Gelegenheit, seine Talente als Einstudierer und Dirigent zu erproben. 1883 trat der Ochssche Gesangverein in einem Wohltätigkeitskonzert zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Weitere Konzerte folgten, und im Jahre 1888 nahm der Verein den Namen „Philharmonischer Chor" an. Schon in den ersten Jahren seiner öffentlichen Tätigkeit zeigte Ochs das Bestreben, unbekannte Werke bekannter Komponisten herauszusuchen, das sich später dahin erweiterte, auch den Lebenden zu ihrem Recht zu verhelfen. So kamen im Lauf der Jahre unter anderm folgende Werke durch den Philharmonischen Chor zur Aufführung: Bruckners „Te Deum", Chorsätze von Hugo Wolf, d'Albert, Hans Koessler, Max Bruch, das Requiem von Berlioz, Franziskus von Edgar Tinel, Christus von Liszt. Besondere Sorgfalt wurde der Einstudierung von Bachs h-moll-Messe geschenkt: zwei Jahre übte der Verein an ihr, einhundertundsiebzehn Proben am Klavier, sechs mit Orchester wurden abgehalten, ehe der Leiter die Wiedergabe für reif genug hielt, und auch danach ließ er nicht ab, an dem hohen Werk zu feilen und zu bessern, um es immer vollkommener und reiner darstellen zu können. Mit ähnlich treuer Hingabe ist an Beethovens Missa solemnis und an Bachs Matthaeus-Passion, die Ochs zum erstenmal völlig ungekürzt aufführte, gearbeitet worden.

Was Ochs kann, verdankt er nächst seinem Talent in erster Linie Hans von Bülow. Ihm ist das Glück zuteil geworden, den Proben zu den Philharmonischen Konzerten beiwohnen zu dürfen, und er hat sich dabei nicht etwa Bülows Manieren, sein Räuspern und Spucken angewöhnt, sondern hat gelernt, wie man in die Tiefen eines Kunstwerkes eindringt, wie man Wesentliches von Unwesentlichem trennt und aus dem vielstimmigen Gewebe das, was das Auge in der Partitur sieht, auch für das Ohr vernehmlich macht. Unterstützt wurden diese Erkenntnisse durch einen unermüdlichen Fleiß und durch eiserne Tatkraft, die vor

keinem Mittel, auch nicht vor dem äußerster Grobheit, zurückschreckte, um die Mitglieder des Vereins zu den höchsten Leistungen zu zwingen. Die Neigung, die Gegensätze zu verschärfen, grellstes Licht neben tiefen Schatten, höchste Kraft neben zartestes Piano zu stellen und dadurch dem Vortrag eine gewisse Härte zu geben, hat sich bei Ochs mit den Jahren gemildert; er verbindet jetzt mehr die äußersten Schattierungsgrade durch Übergänge zu einem weicheren, mehr gerundetem Gesamtbild. Natürlich nicht bei Stellen, deren Wirkung gerade auf solchen schroffen Gegenüberstellungen beruht, wie in der „Schöpfung", wo nach dem ganz leise gesungenen „und es ward" — bei dem Wort „Licht" der volle Chor und das volle Orchester in ein strahlendes, blendendes Fortissimo ausbrechen, ein Effekt, den Haydn gewollt hat und den Ochs zum erstenmal in Berlin genau nach seiner Vorschrift ausführte. Was dann freilich Unkundigen zu allerlei Widerspruch Veranlassung gab. Wie der Philharmonische Chor sich jetzt entwickelt hat, gehört er in bezug auf fachliche Schulung und gründliche Durcharbeitung seiner Darbietungen zu den allerersten deutschen Gesangvereinen.

Berlin ist, wie schon oben gesagt, die Pflanzstätte des neueren Chorgesanges geworden Nach dem Vorbild der Singakademie wurden auch in anderen Städten Singvereine gegründet. Zunächst 1806 (oder 1807) in Dresden durch den Hoforganisten Anton Dreyssig, einen geborenen Böhmen, dessen „sanfter, rein menschlicher Charakter" allgemeine Anerkennung fand. Das Institut nahm guten Fortgang und veranstaltet noch heute unter der Leitung Kurt Hösels beachtenswerte Aufführungen. Dann kam Hamburg an die Reihe, wo 1819 eine „Gesellschaft der Freunde des religiösen Gesanges" sich zusammentat, die sich später „Singakademie" nannte, und die am 25. November 1919 ihr hundertjähriges Bestehen feierlich beging. Ihr Dirigent, der Balte Gerhard von Keussler, auch als Komponist und Orchesterleiter bekannt geworden, hält den alten Verein in engem Zusammenhang mit den Forderungen unserer Zeit

Und danach Breslau. Hier hatte schon 1812 der Theaterkapellmeister Gottlieb Benedict Bierey, ein Schüler Weinligs in Dresden, einen gemischten Chor ins Leben gerufen, der jedoch bald nach 1816 wieder einging. Glücklicher war Joh. Theod. Mosewius mit seiner 1825 gegründeten Singakademie. Auch sie wuchs, wie die Berliner, aus geringen Anfängen hervor: ein Häuflein von 26 Personen begann seine Übungen mit Peter Schulzens Kantate „Gott Jehovah sei hoch gepriesen", und wie in Berlin, so kristallisierte sich auch hier um den kleinen Kern nach und nach eine größere Mitgliederzahl, und als der Verein sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen feierte, konnte er auf einen Bestand von etwa 180 Sängern und Sängerinnen stolz sein. Händels Messias war das erste große Werk, das Mosewius aufführte. Nach dem bedeutenden Eindruck, den die Berliner Singakademie mit Bachs Matthaeuspassion erzielt hatte, fühlte der treue Breslauer Musikdirektor den Drang, sich diesem hochragenden Denkmal kirchlicher Tonkunst gleichfalls zu nähern. Rührend ist sein Bericht über die hierzu unternommene Reise: „Nach einer damals noch zwei Nächte und einen Tag währenden Fahrt am frühen Morgen des Aufführungstages in Berlin angekommen, vermochte der sich mit aller Aufmerksamkeit vor das Werk hinstellende Hörer doch nicht, ihm überall zu folgen. Ohne etwas anderes als den Text vor sich zu kennen, war er nicht im Stande, von dem Anfange des großen Einleitungschores etwas Bestimmtes in Melodien und Perioden aufzufassen, so daß er bald alles dahin gerichtete Streben aufgab, um sich einem ziemlich unbewußten Eindrucke hinzugeben, der in der Empfindung einiger mächtiger Erschütterungen auf lugubrem Grunde wahrgenommen wurde. Ähnliches erfuhr ich am Schlußchore des ersten Theiles, und ist mir dies Ergebniß deshalb besonders bemerkenswerth, weil ich mich nicht zu erinnern weiß, jemals eine Musik gehört zu haben, ohne ihr folgen zu können . . . Im Übrigen ergriffen mich einzelne Theile gewaltig . . ."

Mosewius erzählt dann weiter, wie Mendelssohn ihm

eine Abschrift der von ihm eingerichteten Partitur habe fertigen lassen, und mit welcher Sorgfalt er an das Studium des schwierigen Werkes gegangen sei. Er nahm zunächst acht der festesten und bestgeschulten Sopranistinnen und übte mit ihnen den ersten Teil durch, wobei im Vortrag möglichst der Ausdruck der Solostimme erstrebt wurde. Ebenso verfuhr er im Alt, im Tenor und Baß; dann Sopran und Alt zusammen, Tenor und Baß zusammen, endlich alle zweiunddreißig Stimmen vereint. Dies war der Stoßtrupp, um den sich nachher die übrigen Stimmen sammelten, der sie stützte und führte, in einer großen Anzahl weiterer Sonderproben wurde das Werk stückweise aufgebaut, und nach neun Monaten angestrengter Arbeit fand endlich die Aufführung mit vollem Erfolg statt. Ich führe dies alles so genau an, um zu beweisen, daß Berlioz' Behauptung, in Deutschland würden mit den Chören zu wenig Teilproben veranstaltet, in dieser Allgemeinheit unrichtig ist, denn wie in Breslau, wurde und wird es auch bei anderen guten Chören gehalten. Die Singakademie entwickelte sich nun immer besser. Händelsche Oratorien, Bachsche Kantaten wurden aufgeführt, Mozart, Haydn, Mendelssohn erschienen auf dem Programm, und heute nimmt sie eine sehr geachtete Stellung unter den deutschen Singevereinen ein. An ihrer Spitze steht seit 1901 Georg Dohrn, der erst Jurist war, sich dann aber der Musik zuwendete, ein energischer, gründlich gebildeter Künstler, bestrebt, die Aufführungen der Singakademie durch Berücksichtigung der neueren Chorliteratur immer reichhaltiger zu gestalten.

In Frankfurt am Main wirkte nach mancherlei Fahrten als Opernsänger Johann Nepomuk Schelble und richtete dort 1818 einen gemischten Chor ein, der 1821 den Namen Caecilienverein annahm und sich gleichfalls der Pflege klassischer Gesangsmusik widmete. Schelble betrachtete den Chor zugleich als Gesangsschule und ließ sich keine Mühe verdrießen, die Mitglieder weiter zu bilden, erfand auch eine besondere Methode zur Schulung des Gehörs. Der Caecilienverein hat sich gleichfalls bis auf unsere Tage

erhalten und wird jetzt von dem Utrechter Willem Mengelberg dirigiert, der auch die Museumskonzerte in Frankfurt und dazu noch die Konzerte der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst und das Orkest van het Conzertgebouw in Amsterdam leitet. Eine vielseitige Tätigkeit! Als Mengelberg in Berlin einige Konzerte mit den Philharmonikern gab, erwies er sich als ein sehr erfahrener, sicherer Anführer, der die Truppe fest in der Hand hielt und mit Entschiedenheit seinen Willen durchsetzte. Klarheit und Durchsichtigkeit, überlegte Gliederung des Inhalts sind die Hauptkennzeichen seines Vortrags, der aber eine gewisse Kälte ausströmt und Poesie vermissen läßt, so daß beim Zuhörer jenes Gefühl himmlischen Behagens, das ihn etwa ergreift, wenn Nikisch den Taktstock führt, nicht aufkommen kann.

Auch die jetzt seit 1907 nach ihrem langjährigen Leiter Robert Franz benannte Singakademie in Halle an der Saale kann auf ein ziemlich hohes Alter zurückblicken. Ihre ersten Lebenszeichen rühren aus dem Jahre 1816 her, in den zwanziger Jahren führte sie schon bedeutende Werke von Händel, Haydn und Mozart auf (unter Friedrich Naue), wurde 1833 völlig umgebildet und von Simon Georg Schmidt bis 1841 geleitet. 1842 trat Robert Franz, der bedeutende Liederkomponist, an ihre Spitze und führte sie zu manchem schönen Erfolg, bis 1867 sein Ohrenleiden in völlige Taubheit überging und ihn an der weiteren Ausübung seiner Dirigententätigkeit hinderte. Selmar Bagge, Joh. Felix Voretsch, Otto Reubke wurden seine Nachfolger, und heute steht sie unter der Leitung des sehr tüchtigen und tätigen Universitätsmusikdirektors A. Rahlwes.

In neuerer Zeit, etwa seit dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, hat der Chorgesang in Deutschland einen gewaltigen Aufschwung genommen, fast alle mittleren, ja selbst kleine Städte besitzen gute, zum Teil ausgezeichnete Singvereine. Sie aufzuzählen ist natürlich unmöglich, nur beispielsweise will ich einige Namen bedeutender Chorleiter zusammenstellen: Hugo Grüters (Bonn), Alfred Hirte (Diri-

gent der schon 1817 gegründeten Singakademie in Chemnitz), C. Holtschneider und J. Janssen (Dortmund), Walter Josephson (Duisburg), Hans Haym (Elberfeld), A. Schattschneider (Görlitz), J. Spengel (Hamburg), Jos. Frischen (Hannover), F. Cortolezis, auch ein sehr tüchtiger Theaterkapellmeister (Karlsruhe), E. Schwickerath (München) — und so weiter. Zweier verstorbener Künstler aber, die hervorragende Chordirigenten waren, sei hier noch gedacht. Der eine ist Karl Riedel, ein Mann des Volks, wie Zelter und wie jener aus dem Handwerkerstand hervorgegangen: vom Färbergesellen hat er sich zum Musiker emporgearbeitet, das Konservatorium in Leipzig besucht und dort 1854 einen Verein gegründet, der rüstig emporwuchs und es schon 1859 wagen konnte, Bachs h-moll-Messe aufzuführen. Seitdem war Riedel unablässig bis zu seinem Tode (1888) bemüht, die wertvolle Chormusik namentlich der älteren Meister zu pflegen und Werke von Schulz, Franck, Eccard und anderen wieder lebendig zu machen. Unter seinen Nachfolgern ist besonders Hermann Kretzschmar zu nennen, der sich als ein Chormeister ersten Ranges auswies, und heute leitet den Verein Fr. Mayerhoff und bestrebt sich, seine guten Traditionen aufrecht zu erhalten. Dann aber ist als hervorragender Chordirigent Franz Wüllner zu nennen. Es mag verwunderlich erscheinen, daß ich ihn den Chorleitern beirechne, denn er hat ja an den ersten Bühnen Deutschlands als Opernkapellmeister gewirkt, in München und Dresden, und hat vor den besten Orchestern und bei manchen Musikfesten den Stab geschwungen. Aber am ersprießlichsten war doch seine Tätigkeit als Erzieher von Singechören; als Gestalter behielt er immer etwas Trockenes, Schulmeisterliches. Levi berichtet einmal an Brahms, daß er bei einer Aufführung des Triumphliedes unter Wüllner Qualen ausgestanden habe, daß er „nach dem ersten Satze, der in einem eisern-metronomischen Allegro-Tempo abgesungen wurde, gerne fortgelaufen wäre", und Bülow schreibt 1870: „An Hofkapellmeister Wüllners respektabeln Kenntnissen, an seiner vielseitigen Tüchtigkeit habe ich nie ge-

zweifelt oder gemäkelt. Daß er bei der Walküre sein Möglichstes geleistet, überrascht mich nicht: sein Eifer, sein Ehrgeiz, seine Gründlichkeit sind mir seit lange bestbekannt. Mit ihm zugleich aber irgendwo zu wirken, ist eine absurde Idee. Ich kann nur fraternisieren mit enthusiastischen Charakteren. Über das innerste Wesen der Musik sind wir beide in einem, mehr als Sie glauben, scharfen Gegensatze. Vielleicht liegts in den Temperamenten." Als Wüllner 1864 die Leitung der Münchener Hofkapelle, die den Chorgesang beim Gottesdienst in der Hofkirche auszuführen hatte, übernahm, kam er auf den rechten Platz. Sein feines Gehör, seine Kenntnis der Anforderungen, die an die Menschenstimme gestellt werden konnten, und seine große Liebe zur Sache, ließen ihn hier Mustergültiges leisten. Er führte den Chor über seinen vorher nur engen Wirkungskreis hinaus, veranstaltete Konzerte, und die Erfolge, die er hiermit hatte, veranlaßten seine Berufung als Lehrer der Chorgesangsklasse an die Königliche Musikschule. Hier war seine Arbeit vorbildlich, und die mit ebensoviel künstlerischem Geschmack wie pädagogischem Geschick zusammengestellten „Chorübungen der Münchener Musikschule" haben seine Methode der Chorschulung weiter verbreitet und viel Segen gestiftet. 1884 wurde Wüllner zum Leiter des Kölner Konservatoriums und der Gürzenichkonzerte ernannt und fand damit ein neues Betätigungsfeld als musikalischer Erzieher. Das hat er bis zu seinem Tode mit Eifer bestellt und die schönsten Früchte gezogen.

Nun noch einige Worte über den unbegleiteten Chorgesang, den man nach altem Brauch a-cappella-Gesang nennt. Das deutet zurück auf die päpstliche Kapelle in Rom, die älteste Einrichtung dieser Art, nach deren Muster viele Gesangschöre der ganzen Welt in mehr oder minder freier Nachahmung gebildet worden sind. In Deutschland waren die Träger dieser Überlieferung die Kantoreien, in denen musikalische Knaben erzogen wurden, und das Singen der Kurrenden, das Herumziehen der Schülerchöre auf der Straße, darf wohl als eine Entartung der ursprünglich guten

Absicht bezeichnet werden: die Mäzene, die Spender von Beiträgen zur Erhaltung der Chöre, wurden bevorzugt, vor ihren Häusern fanden hauptsächlich die Vorführungen der Chorgesänge statt.

Aus den vielen Kantoreien, in denen für die musikalische Erziehung des Volkes eine sehr erhebliche, aber nicht immer genugsam gewürdigte Arbeit geleistet worden ist, mögen zwei besonders herausgehoben werden: Das Kantorat der Kreuzschule in Dresden und das der Thomasschule in Leipzig. Das Kreuzkantorat weist unter seinen Leitern eine ganze Reihe sehr tüchtiger Musiker auf, von denen besonders G. A. Homilius zu nennen wäre; es wird jetzt von dem rührigen Otto Richter bekleidet. Und das Thomaskantorat wird von dem Glanz des Namens J. S. Bach wie von einer Gloriole umstrahlt, doch sind außer ihm noch eine ungewöhnlich große Menge hervorragender Künstler dort tätig gewesen, um nur einige zu nennen: vor ihm Georg Rhaw, Sethus Calvisius, Herm. Schein, Joh. Kuhnau, und nach ihm Joh. Ad. Hiller, Chr. Th. Weinlig, der Lehrer Richard Wagners, Moritz Hauptmann, Wilh. Rust. Heute ist der bedeutende Orgelmeister Karl Straube Thomaskantor. Er leitet auch den 1875 von H. v. Herzogenberg im Verein mit Fr. v. Holstein, Spitta und Volkland gegründeten Bach-Verein.

In Berlin war der Domchor lange der einzige Vertreter des a-cappella-Gesanges. Er verdankt seine Entstehung dem Interesse des Königs Friedrich Wilhelm IV. für kirchliche Tonkunst. Auf seine Veranlassung ging 1829 der sehr musikalische Hauptmann Einbeck nach Petersburg, um sich den Kaiserlichen Sängerchor anzuhören und nach seinem Vorbild eine ähnliche Körperschaft für Berlin einzurichten. Das geschah 1838, nachdem schon vorher Anfänge in kleinem Rahmen gemacht waren, und als dann 1845 A. H. Neithardt seine Leitung übernahm, da stieg die Leistungsfähigkeit des Chores bald zu bedeutender Höhe. Unter den späteren Domchordirigenten ist namentlich Albert Becker zu erwähnen, der sich durch seine Messe in b-moll einen ehren-

vollen Namen gemacht hat. Der jetzige Leiter des Domchors, Hugo Rüdel, bewährt sich zum mindesten als fleißiger und gewissenhafter Einstudierer. 1884 wurde durch den trefflichen Gesanglehrer an der Hochschule für Musik Adolf Schulze ein a cappella-Chor ins Leben gerufen. Schulze vereinigte die genaueste Kenntnis der Gesangstechnik und der Stimmkultur mit gewähltem Geschmack und lebhaftem Sinn für Darstellungskunst, und so konnte es nicht fehlen, daß die Aufführungen, die er veranstaltete, von aufsehenerregender Güte waren. Als er sein Lehramt niederlegte und Berlin verließ, löste sich auch der Chor auf. Aber Hermann Kretzschmar gründete einen neuen a cappella-Chor, den er dem Institut für Kirchenmusik angliederte und der von Carl Thiel geleitet wird. Dieser „Madrigalchor" nun leistet, soweit meine Erfahrungen reichen, wohl das höchste, was auf dem Gebiet des unbegleiteten Chorgesanges augenblicklich da ist. Denn Thiel gestaltet, vom empfindlichsten Ohr unterstützt, mit Menschenstimmen wie nur irgendein Meißelkünstler in Marmor, er modelliert jedes Werk durch bis in die kleinsten Einzelheiten, bis es zu einem charaktervollen Schmuckstück geworden ist. Und weil nicht nur seine Sinne beim Werk sind, sondern auch sein Gemüt an der Darstellung innigen Anteil nimmt, darum wird alles, was er vorführt, dem Zuhörer zu einer wahren Ohrenlust und Herzensfreude.

Hierher gehörte nun auch der Männergesang. Aber die Anzahl der Männerchöre in Deutschland ist Legion, von ihnen auch nur die bedeutendsten anzuführen, ist eine vollkommene Unmöglichkeit, und so schließe ich meine Ausführungen über die Chordirigenten, ohne der Männer zu gedenken, die auf diesem Gebiet wirken und die in treuer Pflichterfüllung ein gut Stück Kulturarbeit verrichten.

DAS AUSLAND

Wenn ich hier überhaupt vom Ausland rede, so geschieht es einerseits, um den ungeheuren Abstand aufzuzeigen, der zwischen Deutschland und den andern Ländern auf dem Gebiet der Musik besteht, denn Deutschland mit Österreich hat ungefähr zehnmal soviel bedeutende Dirigenten aufzuweisen, als die ganze übrige Welt zusammen, und das gibt einen Maßstab nicht allein für die Eindringlichkeit des Musikbetriebs, sondern auch für die Liebe und Begabung zur Musik. Anderseits ist es vielleicht ganz lehrreich, einen Blick über die Grenzpfähle zu tun. Und wirklich nur um einen Blick kann es sich hierbei handeln, nicht um eine ausgedehnte Umschau oder gar um eine Entdeckungsreise: nur diejenigen Dirigenten sollen berücksichtigt werden, deren Wirken sie auch in Deutschland bekannt gemacht hat, dagegen muß, da nicht einmal alle guten deutschen Orchester- und Chorleiter aufgezählt werden konnten, auf die Namennennung der Leute verzichtet werden, die im Stillen leben und vielleicht auch ganz ersprießlich tätig sind. Die ältere Zeit lasse ich dabei ganz aus dem Spiel und beschränke mich ausschließlich auf das 19. und 20. Jahrhundert.

Beginnen wir mit Frankreich. Dort ist uns bereits François Antoine Habeneck begegnet, dessen Aufführung von Beethovens neunter Symphonie Richard Wagner einen Schleier von den Augen riß. Habeneck war eigentlich Geiger und Violinlehrer am Conservatoire, wo er Schüler wie Cuvillon, Alard und Leonard bildete, dirigierte aber schon seit 1806 die Conservatoire-Konzerte. In Paris mußten nämlich die Violinschüler, die beim Wettbewerb einen ersten Preis errungen hatten, ein Jahr lang abwechselnd diese Konzerte leiten, und hierbei zeigte sich Habeneck soviel begabter als seine Kollegen, daß ihm die ständige Direktion übertragen wurde. 1815 hörten die Konzerte auf zu bestehen, und als sie 1828 wieder begannen, wählte man

Habeneck aufs neue zu ihrem Dirigenten, und unter ihm erlangten sie die hohe Vollendung, die ihnen ihren Weltruf eintrug.

Rellstab war 1843 in Paris und hat ein Conservatoire-Konzert unter Habeneck gehört, worüber er in der Vossischen Zeitung anschaulich berichtet. Der Saal war nur klein und faßte, da seine eine Hälfte durch die Spieler eingenommen wurde, etwa 600 Personen. Das Orchester stieg amphitheatralisch an, eine halbkreisförmige, hölzerne Wand umfaßte es und hielt den Schall zusammen, und die Tonentfaltung war, da etwa 80 bis 90 Künstler mitwirkten (9 bis 10 Kontrabässe, 14 Violoncelli, 15 bis 20 erste, 12 bis 15 zweite Violinen, ebensoviele Bratschen und die Bläser im Verhältnis) eine ungemein kräftige. Es spielten nur die Lehrer des Conservatoire sowie mit ersten Preisen ausgezeichnete Schüler; die größte Vollendung in der Ausführung war Ehrensache, deshalb nahmen die Spieler die Orchesterstimmen mit nach Hause und übten sie wie Solostücke.

Unter anderem wurde das Finale aus Beethovens C-dur-Quartett vom ganzen Streicherkorps aufgeführt, und Rellstab beschreibt das folgendermaßen: „Die entschiedenste Klarheit vereinigt sich mit den feinsten Schattierungen und mit einer Macht des Forte, einer energischen Hervorhebung der rhythmischen Hauptaccente, die eine, wir dürfen wohl sagen, erhabene Wirkung ausübt. Überhaupt ist das, wie mich dünkt, ein Hauptbestreben und die vorzüglichste Kunst Habenecks, die Macht des Rhythmus in das hellste Licht zu setzen, und so die Grundpfeiler eines Werkes gewaltig, jeder Erschütterung trotzend, hinzustellen. Es ist unbeschreiblich, welche Wirkung es auf das Ohr macht, wenn diese ganze Masse, wie von e i n e m Gedanken, von e i n e m Finger bewegt, dasselbe Sechzehntel mit aller Kraft und Energie anfaßt, und ebenso rasch und gleichzeitig in das mezzo forte oder piano zurückfällt. Es ist bei alle dem kein Effekt in der Aufführung, keine Gewaltsamkeit der Contraste, kein übertriebenes Fortissimo und Pianissimo, sondern das Ganze ist gesund, erscheint als natürlicher Erguß; die Wir-

kung liegt nur in der auf den letzten Grad gehobenen Einheit der Auffassung und Ausführung."

In Beethovens Es-dur-Symphonie fand er dieselben guten Eigenschaften der Wiedergabe. Die ersten beiden Sätze wurden etwas rascher in der Bewegung genommen, als bei uns, das Scherzo etwas langsamer, das Finale im feurigsten Tempo. Das Ganze war niemals übereilt, sondern von festester Haltung, und daraus ergab sich bei aller Rapidität die vollendetste Ruhe, die klarste Deutlichkeit der Einzelheiten.

Es kennzeichnet die französischen Musikzustände, daß die Conservatoire-Konzerte in Paris lange das einzige höher stehende Konzertunternehmen blieben. Denn Paris ist Frankreich, das ganze geistige und künstlerische Leben des Landes konzentriert sich hier, die Provinz verödet, während in Deutschland die vielen größeren und kleineren Residenzen mit ihren Kapellen und Theatern eine sehr nützliche Verteilung des Kunstbetriebs herbeiführten. Das ist ein Vorteil der sonst so schädlichen Kleinstaaterei.

Erst 1851 taucht in Paris ein neues Konzertinstitut auf: Jules Etienne Pasdeloup, vorher Hilslehrer am Conservatoire, gründete ein Orchester mit jungen Künstlern, das in der „Salle Herz" spielte und hauptsächlich klassische Programme machte. Aus ihm entwickelten sich die „Concerts populaires de musique classique", die seit 1861 in dem großen Raum des „Cirque d'hiver" stattfanden. Mit der klassischen Musik wurde es nicht so genau genommen, denn mehr und mehr griff Pasdeloup nach den Werken zeitgenössischer Komponisten Frankreichs und des Auslands, und mancher Künstler, der später zu beträchtlichem Ruhm gekommen ist, hat von hier aus den Weg in die weite Welt genommen. Wasielewski hörte einige dieser Konzerte und sagt darüber: „Die . . . Leistungen machten mir den Eindruck einer mehr routinemäßigen als sorgsam vorbereiteten und fein durchgeführten Behandlung. Schon die etwas handwerksmäßige Direktionsweise Pasdeloups war nicht viel versprechend." Jedenfalls war das Unternehmen

insofern segensreich, als dadurch gute Musik unter die Menge des Volks getragen wurde, denn der Zirkus faßte eine große Anzahl Personen und die Eintrittspreise waren billig, während die Conservatoire-Konzerte nur einem kleinen Zuhörerkreis zugänglich blieben. Pasdeloup leitete diese populären Konzerte bis 1884, wo er ihren Rückgang nicht mehr aufhalten konnte; noch einmal machte er 1886 den Versuch, sie wieder ins Leben zurückzurufen, allein es war vergeblich.

Inzwischen hatte nämlich Edouard Colonne ein ähnliches Unternehmen gegründet, das „Concert national", das später den Namen „Conzerts du Châtelet" annahm. Colonne löste eine Ehrenschuld Frankreichs gegenüber Berlioz ein, dessen Werke seit seinem Tode von seinen Landsleuten arg vernachlässigt waren: er führte nach und nach alles von ihm auf, was in den Konzertsaal paßte, und selbst, was nicht paßte, nämlich einen Teil der „Trojaner". Und hielt auch sonst Umschau nach bedeutenden Erscheinungen. Auch außerhalb Frankreichs treffen wir ihn öfter als Dirigenten. So führte er 1907 auf dem elsaß-lothringischen Musikfest die „Damnation de Faust" auf, und es war erstaunlich, mit welchem Feuer und mit wieviel Schwung der schon fast Siebzigjährige diese Musik wiedergab, die einiges vom Besten enthält, was Berlioz geschaffen hat.

Schon die Wucht der Erscheinung, der massige Charakterkopf fesselte, und die Lebhaftigkeit seiner Bewegungen setzte in Verwunderung. Seine Zeitmaße waren ziemlich bewegt und seine Darstellung ging mehr auf das Ganze, auf große Effekte und Steigerungen, als daß er das einzelne liebevoll ausgearbeitet hätte, auch hatte seine Direktion nicht die Freiheit der Deklamation, wie wir sie etwa von Nikisch gewöhnt sind, er wandelte die Tempi nicht so elastisch ab und schattierte nicht so fein. Also im Durchschnitt mehr musikantische Tüchtigkeit als künstlerisches Nachschöpfen.

Und noch ein drittes Konzertunternehmen war in Paris herangewachsen: Charles Lamoureux, der schon seit 1873

Oratorienaufführungen veranstaltet hatte, stellte sich 1881 an die Spitze eines neugegründeten Orchesters, das den bereits bestehenden scharfe Konkurrenz machte. Lamoureux trat von Anfang an entschieden für die deutsche Musik ein, besonders für Richard Wagner, brachte schon 1882 in seinen Konzerten im Château d'eau das Lohengrinvorspiel, und im gleichen Jahr noch den ganzen ersten Akt, natürlich konzertmäßig und wie verlautet, im Orchester sehr schön, in den solistischen Teilen bedauerlich. Am Schluß erscholl tosender Beifall — und dazwischen das Schrillen einer Blechflöte. „C'est un idiot" ruft eine Dame, und „Bravo, bravo, madame" antwortet es, worauf der Beifall von neuem einsetzt. 1886 erreichte Lamoureux auch die vollständige Aufführung des Lohengrin auf der Bühne, brach aber die Vorstellungen, durch die Presse bedrängt, „aus nationalen Rücksichten" bald wieder ab und setzte dabei ein kleines Vermögen zu. Bei den Vorbereitungen stand ihm ein Künstler zur Seite, der heute unter den französischen Musikern den ersten Rang einnimmt: Vincent d'Indy. Noch kurz vor seinem Tode, 1899, bescherte Lamoureux unter dem Protektorat der Gräfin Greffulhe, die auch später tatkräftig für Richard Strauß eintrat, den Parisern „Tristan und Isolde". Er hielt strenge Zucht im Orchester und wird einmal ein „Bändiger" genannt und auf Reisen führte er seine Kapelle und seine Kunst auch außerhalb Frankreichs vor. Das gleiche tat nach Lamoureux' Tode sein Schwiegersohn Camille Chevillard, der seit 1897 das Lamoureux-Orchester leitete. So kam er auch zweimal nach Berlin, 1904 und 1906, wo er im Saal der Hochschule und in der Philharmonie konzertierte. Zunächst fiel im Orchesterganzen der Klang der Holzbläser auf. Während man in Deutschland bemüht ist, den Ton der Oboen, Fagotte und Klarinetten möglichst abzuschleifen, ihn zu runden und weicher zu machen, lassen ihm die Franzosen seine natürliche Herbigkeit und seinen etwas näselnden Klang, wodurch diese Instrumente viel charakteristischer wirken. Das wird zum Teil mit der Bauart, mit der Bohrung zusammenhängen, anderseits ist es aber

gewiß auch ein Ergebnis der Spieltechnik. Bewunderns-wert waren die Streicher geschult. Jede Gruppe spielte mit gleichem Strich und mit außerordentlicher Gleichmäßigkeit der Schattierung. Das Ganze zeigte eine unübertreffliche Einheitlichkeit. Was die geistige Leitung anbetrifft, so erwies sich Chevillard als Musiker von starkem Temperament, der Steigerungen groß anlegen und mit bedeutender Wirkung durchführen konnte. Zur deutschen Musik (Beethoven, Weber, Schumann) waren seine Beziehungen ziemlich äußerlicher Natur. Er machte alles gut, was mit Geschmack und Überlegung gut zu machen ist, den eigentlichen Nerv dieser Werke faßte er aber nicht, denn das ist nur auf gefühlsmäßigem Wege möglich, und seinem Gefühl hatte sich eben ihr Inhalt nicht erschlossen. Weit näher stand ihm Richard Wagner, dessen Venusberg-Musik in der Pariser Bearbeitung eine geradezu ausgezeichnete Wiedergabe fand.

Die italienischen Dirigenten sind Opernkapellmeister mit solcher Ausschließlichkeit, daß eine etwa von ihnen ausgeübte Konzerttätigkeit daneben gar nicht in Betracht kommt. Das hängt damit zusammen, daß das eigentliche Musikinteresse des italienischen Volkes fast ganz in der Oper aufgeht; die ernste Orchestermusik ebenso wie die Kammermusik finden wohl einen kleinen Kreis gebildeter Liebhaber, die große Masse des Volkes aber steht solchen Veranstaltungen kalt gegenüber, ihr ist die Oper zugleich Konzert. Und wo etwa einmal Symphoniekonzerte eingerichtet werden, die natürlich zumeist auf deutsche, und daneben höchstens noch auf französische und slawische Werke angewiesen sind, da zieht man mit Vorliebe deutsche Dirigenten heran, aus der ganz richtigen Empfindung, daß diese die Sache wohl besser verstehen und machen können als die eingeborenen Kräfte.

Unter den italienischen Dirigenten steht an erster Stelle Arturo Toscanini. Oder vielmehr, er steht ganz allein, er ist eine Klasse für sich und einer der allerbedeutendsten lebenden Kapellmeister überhaupt. In seiner Gesamterscheinung

erinnert er etwas an Gustav Mahler. Ganz fabelhaft ist sein Gedächtnis, unerschütterlicher noch als das Hans von Bülows. Die schwierigsten Werke nimmt sein Gehirn auf, wie die Walze des Phonographen die Tonschwingungen oder die photographische Platte die Lichtwellen; sie sitzen dann so fest eingegraben, daß er weder beim Einstudieren noch bei den Aufführungen einer Partitur bedarf. Einmal entsteht auf der Probe eine Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und dem Orchester über eine gewisse Vortragsbezeichnung, und die Partitur soll befragt werden. Da stellt es sich heraus, daß sie gar nicht im Theater ist, sondern geruhig in Toscaninis Wohnung liegt und erst von dort geholt werden muß. Und dann hatte Toscanini recht. Beim Einüben ist er unermüdlich, erbarmungslos; keine falsche Note, keine Ungenauigkeit des Vortrags entgeht ihm und unerbittlich läßt er wiederholen. Es ist ein heißer Tag, und Toscanini hat ein Taschentuch zwischen Hals und Hemdkragen gestopft. Stunde um Stunde verrinnt, matt hängen die Musiker auf ihren Sitzen. Ritmo! ruft Toscanini bei einer Stelle, wirft ärgerlich das nasse Taschentuch zu Boden und läßt wiederholen. Ritmo! schreit er zum zweitenmal, reißt wütend den Kragen ab und schleudert ihn ins Orchester. Und als auch beim dritten Mal noch nicht alles nach seinem Wunsch geht, da trifft ein Fußtritt das Pult des ersten Violoncellisten, der Dirigent dreht sich ein paar mal um sich selbst und brüllt: Ritmo, ritmo, ritmo!! Endlich klingt dann die Stelle so, wie er sie sich vorgestellt hat. Bei der Aufführung, wenn die peinlichste Genauigkeit in jeder Einzelheit erzielt ist, wird dann Toscanini zum Farbenkünstler, der über die reichste koloristische Abstufung verfügt, und zu einem Darsteller von lodernder Glut, zu einem Bildner, dessen gestaltende Phantasie alles in seinen Bann zwingt. Auch auf die Regie übt er seinen Einfluß aus und auf die Ausführung der Bühnenbilder. Ein deutscher Komponist, der sein Werk unter Toscanini in der Mailänder Scala darstellen sah, brach in Tränen der Rührung über die szenische und klangliche Vollendung der Vorstellung aus.

Die deutsche Musik hat es Toscanini angetan, er ist ihr eifrigster Vorkämpfer in Italien geworden. Straußens „Salome" und „Elektra", die Werke Richard Wagners, Humperdincks „Hänsel und Gretel" und manches andere führte er in Turin, Genua, Bologna und namentlich in Mailand auf, sogar der „Euryante" C. M. v. Webers verhalf er zu einem großen Erfolg, was bisher nicht einmal in Deutschland geglückt ist. Als Glucks „Orfeo" vom italienischen Publikum abgelehnt wurde, lief Toscanini aufgebracht im Theater auf und nieder und rief unaufhörlich: „Queste bestie! Questi brutti!" Wie er denn überhaupt für das Publikum und seine Wünsche eine ehrliche Verachtung hatte. Bei einer Aufführung des „Lohengrin" wird die Gralserzählung da capo verlangt. Toscanini weigert sich, zu dirigieren, die Zuhörer bestehen auf ihrem Wunsch — es nützt ihnen aber nichts. Man muß die Italiener kennen, um sich die Folgen auszumalen! Der Skandal und die Erbitterung gegen den störrischen Kapellmeister waren so groß, daß Toscanini es vorzog, eine Weile außer Landes zu gehen und sich für Südamerika anwerben ließ, ein Entschluß, der ihm durch das jährliche Honorar von 100 000 Francs sehr erleichtert wurde.

Toscaninis Vorbild hat auf andere italienische Kapellmeister sehr erzieherisch und beflügelnd gewirkt. Ich nenne von ihnen Leopoldo Mugnone, Rodolfo Ferrari, Campanini, Panizza, Serafin, der die erste Aufführung des „Rosenkavalier" an der Scala leitete. In Deutschland ist Egisto Tango durch seine Tätigkeit an der Berliner Komischen Oper bekannt geworden, wo er sich als ein temperamentvoller und geschickter Orchesterleiter bewährt hat. Und dann Arturo Vigna, der mit italienischen Operntruppen in Deutschland gastierte: feurig, leicht erregbar, öfter von großem Schwung, aber viel weniger fein und durchgeistigt als Toscanini, bisweilen in seinen Effekten sogar etwas klobig.

England kommt kaum in Betracht. Von jeher sind es dort hauptsächlich Deutsche gewesen, die als Dirigenten gewirkt haben: der Stuttgarter Julius Benedict, der Westfale Karl Halle, der sich in England schleunigst Charles Hallé

schrieb, der Pommer August Manns, der die Kristallpalastkonzerte in die Höhe brachte und von 1885 bis 1900 die großen Händelfeste leitete — alles Deutsche, ebenso Hans Richter und die anderen Kapellmeister von Rang in England.

Von der älteren Generation englischer Dirigenten wären zu erwähnen J. H. S. Clarke, der sich hauptsächlich als Opernleiter betätigt hat, sowie W. Sterndale Bennet, der Freund und Schützling Schumanns und Mendelssohns. Er gründete 1849 in London eine Bach-Gesellschaft, die eine Anzahl der großen Werke des Meisters zur Aufführung brachte, und leitete von 1856 bis 1866 die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft. Hier wurde William Cusins sein Nachfolger, und ihn wieder löste 1892 der Schotte Alexander Mackenzie ab, der durch seine Kompositionen, gute Instrumentalwerke und Opern übrigens bekannter geworden ist, als durch seine Dirigentenleistungen. Dasselbe gilt von Ch. Villiers Stanford, der in London und Leeds sich immerhin als Orchesterleiter verschiedentlich hervorgetan hat. Dann Granville Bantock, ebenfalls ein tüchtiger Komponist, der in London, New Brighton und Liverpool zahlreiche Konzerte geleitet hat.

Edward Elgar und Hubert Parry, an sich nicht einmal so sehr bedeutend, aber bei dem dürftigen Stand der Musikernte jenseits des Kanals dort als hervorragend gefeiert, haben sich als Dirigenten überhaupt nicht betätigt, ebenso wenig Arthur Sullivan, der Verlasser hübscher Operetten und ziemlich langweiliger Kantaten und Opern. F. H. Cowen stammt zwar eigentlich aus Jamaica, kann aber als Engländer gelten, da er in London aufgewachsen ist. Er hatte sich schon mancherorts am Pult des Orchesterleiters versucht, als er 1888—92 die Londoner Philharmonischen Konzerte dirigierte und 1896 Halles Nachfolger als Dirigent der Philharmonie in Liverpool wurde. Endlich Henry Joseph Wood, erst Opernkapellmeister in verschiedenen Städten und dann Leiter der Symphoniekonzerte in Queens Hall.

In Amerika liegt die Sache noch einfacher. Dort ist das ganze Konzert- und Opernwesen von Deutschen in Be-

trieb gesetzt worden, und waren die führenden Kapellmeister keine Deutschen, dann waren es Italiener, nur keine Amerikaner. Karl Bergmann, Th. Eisfeld, Theodor Thomas sind die Leute, die zuerst sich um die Hebung der amerikanischen Musikverhältnisse Verdienste erworben haben. Besonders der zuletzt Genannte. Das von ihm 1869 gegründete Symphonie-Orchester, mit dem er in der New Yorker Steinway-Hall Konzerte gab und das er auch durch andere Städte führte, erregte durch seine Schulung und durch die Güte seiner Vorträge allgemeines Aufsehen. Und wo Thomas nach der 1877 erfolgten Auflösung seiner Orchesters auch die Hand anlegte, überall leistete er Treffliches: in Cincinnaty, wieder in New York, in Chicago. Dort stampfte er 1890 ein neues Orchester aus dem Boden, dessen Leitung nach seinem 1905 erfolgten Tode der sehr tüchtige Friedrich Stock, ein Rheinländer, übernahm. Nächst Thomas haben Leopold Damrosch und seine Söhne Frank und Walter das Musikleben Nordamerikas am einschneidendsten beeinflußt. Leopold Damrosch hatte sich in Deutschland als Violinist und Kammermusikspieler schon einen guten Namen gemacht, als er 1871 als Dirigent des deutschen Männergesangvereins „Arion" nach New York berufen wurde. Über den Männergesang wuchs er jedoch bald hinaus, richtete Oratorien- und Symphoniekonzerte ein, und als 1884 die italienische Oper Bankerott machte, da wendete er seinen ganzen Einfluß auf, daß eine deutsche Oper eingerichtet wurde, die er leider nur noch ein Jahr dirigieren konnte, da starb er. Sein Sohn Walter übernahm die von ihm gegründete Oratorien-Gesellschaft, und Frank wurde Chordirektor an der Deutschen Oper und gründete später Volksgesangvereine, die eine große Ausdehnung erlangten. Das wären so die hauptsächlichsten „amerikanischen" Dirigenten.

Dann die Slawen. Die Böhmen haben in Friedrich Smetana und Anton Dvořák zwei ausgezeichnete Komponisten von spezifisch nationaler Eigenart, aber von solcher Kraft der Musiksprache, daß sie in der ganzen Welt geschätzt werden. Dvořák war nur gelegentlich Orchester-

leiter, Smetana dagegen bekleidete Kapellmeisterstellen in Gotenburg und am Nationaltheater in Prag, mußte aber, da er das Gehör vollständig verlor, seine Tätigkeit als ausübender Musiker überhaupt aufgeben. Woizech Hlawatsch und Eduard Naprawnik haben ihr Tätigkeitsfeld in Rußland gefunden, der zuerst Genannte als Leiter zweier Petersburger Studentenorchester und Musikinspektor beim Prinzen und der Prinzessin von Oldenburg, und Naprawnik von 1869 bis 1881 als Dirigent der Konzerte der russischen Musikgesellschaft, nachdem er vorher Privatkapellmeister des Fürsten Yussupow gewesen war. Zdenko Fibich, einen hervorragenden Komponisten, sehen wir als Kapellmeister in Prag, und Adalbert Hřimaly wirkte gleichfalls in Prag und später in Czernowitz.

Die bedeutenden russischen Komponisten haben sich meistens auch als Dirigenten gezeigt, entweder als Ausleger ihrer eigenen Werke, wie Tschaikowsky, oder sie leiteten Symphoniekonzerte mit gemischten Programmen, wie Mlynarski in Warschau, Balakiref, das Haupt der jungrussischen Schule, in Petersburg, Rimsky-Korsakow in Moskau sowie in Paris und Brüssel, und Alexander Winogradski in Kiew, Petersburg und ebenfalls in den Haupt-Musikstädten des westlichen Europas. Als eigentliche Dirigiertalente sind jedoch am meisten Sergei Kussewitzki und Wassili Safonow bekannt geworden. Kussewitzki begann seine Laufbahn im Konzertsaal als Kontrabaßvirtuose, fand aber später im Dirigieren mehr Befriedigung. Ein Unternehmen von größter Bedeutung für die Verbreitung guter Musik im russischen Volk ward seine Gründung eines reisenden Orchesters. Er brachte es auf einem Schiff unter, das zugleich der Konzertsaal war, und damit fuhr er die Wolga hinauf und konzertierte in jeder Stadt, die der Flußlauf berührte. So wurde Orchestermusik in Ortschaften gebracht, die sonst nie etwas davon gehört hätten. Und Safonow ist in Moskau und Petersburg nicht minder bekannt geworden wie in Deutschland, Frankreich und Amerika. Man rühmt ihn als bedeutenden Rhythmiker und Darsteller von starkem Temperament.

Die Schweiz hat in Friedrich Hegar nicht allein ihren besten Männerchorkomponisten, sondern auch einen Dirigenten von auszeichnenden Eigenschaften. Eine kraftvolle Persönlichkeit, die besonders Werke von großem dramatischen Zug und leidenschaftlichem Gefühlsinhalt überzeugend und hinreißend gestaltete. Als Leiter des Tonhallenorchesters und des gemischten Chors in Zürich hat er viele Jahre hindurch eine höchst segensreiche Tätigkeit ausgeübt. Sein Nachfolger in beiden Stellungen ist Volkmar Andreae geworden, ein Komponist moderner Richtung und ein begabter und entschiedener Stabführer. Und Hermann Suter wirkt sehr verdienstvoll in Basel, leitet die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft sowie die Aufführungen des Gesangvereins und der Liedertafel.

Von den stammverwandten holländischen Dirigenten haben manche ihren Hauptwirkungskreis in Deutschland gefunden, wie der schon erwähnte Willem Mengelberg, wie Samuel de Lange, der nach mancherlei Konzertfahrten als Orgelvirtuose 1877 an das Kölner Konservatorium kam und gleichzeitig den Kölner Männergesangverein und den Gürzenichchor leitete, wie Willem de Haan, der seine Laufbahn als Hofkapellmeister in Darmstadt beschloß. Auch Jean Verhulst begann in Deutschland als Dirigent der „Euterpe" in Leipzig und leitete dann mit großem Erfolg Orchester- und Chorkonzerte im Haag und in Rotterdam. Zu den Holländern muß auch Frank van der Stucken gerechnet werden, der zwar in Amerika geboren wurde, aber schon mit zehn Jahren von seinen Eltern mit in ihre holländische Heimat genommen wurde und nach kurzem Wirken am Breslauer Theater in Amerika als Dirigent des Männergesangvereins „Arion" und des Symphonieorchesters in Cincinnati zu hohem Ansehen kam. Von der älteren Generation ist noch als einer der bedeutendsten holländischen Komponisten Richard Hol zu nennen, der in Amsterdam, Utrecht und dem Haag als Chor- und Orchesterleiter eine vielseitige und rühmenswerte Tätigkeit entfaltete, sowie Julius Röntgen, der Nachfolger Verhulsts in Rotterdam. Eine Diri-

gentenpersönlichkeit mit charakteristisch geschnittenen Zügen ist schließlich Willem Kes. Er hat seine Dirigentenkunst nicht bloß in Holland, in Dordrecht und Amsterdam gezeigt, sondern auch in Schottland, Rußland und Deutschland. Sein Standpunkt gegenüber Beethoven ist der, daß der Orchesterleiter, um den Gedanken rein und voll herauszubringen, gelegentlich den Buchstaben ändern dürfe, und das hat Kes bei seinen Aufführungen auch mit geschmackvoller Zurückhaltung durch kleine Instrumentierungsretouchen als richtig erwiesen.

Zwischen Deutschland und Dänemark sind die musikalischen Beziehungen von alters her sehr lebhafte gewesen: von Heinrich Schütz über J. P. A. Schulz bis zu Weyse, Kuhlau und Gläser zieht sich eine lange Reihe deutscher Musiker, die dort oben Gastfreundschaft genossen oder eine Heimat gefunden haben. Emil Hartmann der Ältere ist der erste Komponist, der die neuere dänische Musik zu Ehren brachte, und in noch höherem Grade hat dies sein Schwiegersohn Niels W. Gade getan, der auf dem besten Wege war, sich in Deutschland häuslich einzurichten, denn er hatte schon neben Mendelssohn eine Anzahl von Gewandhauskonzerten in Leipzig dirigiert und sich dabei als ein geschickter und natürlich fühlender Orchesterleiter erwiesen. Als dann Mendelssohn starb, wurde er zu seinem Nachfolger ernannt, doch trieben ihn schon 1848 die politischen Ereignisse wieder nach Dänemark zurück. Er übernahm in Kopenhagen die Konzerte des Musikvereins, die er sehr bald mit seinem Geist belebte und durch Erweiterung der Programme hob. In gleichem Sinn ist sein Schwager Emil Hartmann der Jüngere tätig, der 1891 dort sein Nachfolger wurde.

Den Dänen gliedern sich zwanglos die gleichsprachigen Norweger an. Der hervorragendste Vertreter norwegischer Musik, ja des Skandinavismus überhaupt ist Edvard Grieg, dessen Schaffen sich in entschiedenster Weise auf die nordische Volksmusik stützt. Er gründete 1871 in Kristiania einen Musikverein, den er neun Jahre lang leitete, dann

zog er sich nach seiner Vaterstadt Bergen zurück. Und Iver Holter, sein Nachfolger als Dirigent der „Harmonie“ in Bergen, der sich nach kurzem Aufenthalt in Deutschland in Kristiania niederließ, die Leitung des Musikvereins übernahm und einen Bratschenchor gründete. Unter den heutigen norwegischen Dirigenten ist vornehmlich Johann Halvorsen zu nennen; er steht in Kristiania dem Theater- und Stadtorchester vor. Schweden hatte in Conrad Nordquist und Andreas Hallén sowie in dem wesentlich jüngeren Wilhelm Stenhammar gute Vertreter des Dirigentenfaches. Augenblicklich wirken in Stockholm an den wichtigsten Stellen zwei Finnländer: Armas Järnefelt als Kapellmeister der Königlichen Oper und Georg Schneevoigt als Leiter der Neuen Philharmonischen Gesellschaft und des Konzertverein-Orchesters. Schneevoigt ist 1918 auch in Berlin gewesen, um ein Konzert mit finnischer Musik zu dirigieren. Er zeigte sich hier von sehr vorteilhafter Seite und führte das Orchester mit Elastizität, geistiger Beweglichkeit und vollkommener Herrschaft über die technischen Mittel.

*

Mit dieser Skizzierung des ausländischen Dirigentenwesens schließe ich dies kleine Buch. Die Darstellung ist gegen den Schluß hin etwas gar rhapsodisch geworden und beschränkt sich vielfach nur auf Namennennung, allein es gab keine andere Möglichkeit, eine auch nur annähernd vollständige Übersicht auf so engem Raum zu erzielen. So möge man denn diesen Nachteil freundlich mit in den Kauf nehmen und ihn gegen den Vorteil der stofflichen Zusammendrängung abwägen, wobei vielleicht doch noch ein Übergewicht zugunsten der Kürze herauskommt.

HAUPTSÄCHLICH BENUTZTE MUSIKLITERATUR

Abert, Dr. H. Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S. 1897..
Ambros, A. W. Bunte Blätter. 1872—74.
Altmann, Dr. W. Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters. 1902.
Berlioz, H. Memorien. Deutsch 1903. Gesammelte Schriften. Deutsch 1864. Instrumentationslehre. Deutsch 1904.
Brescius, Dr. H. v. Die Königl. sächsische musikalische Kapelle. 1898.
Bülow, H. v. Gesammelte Schriften. 2. A. 1911.
„ „ „ Briefe. 1895—1908.
Burney, Charles. Tagebuch einer musikalischen Reise etc. Deutsch 1772—73.
Deldevez, E. M. E.. L'art du chef d'orchestre. 1878.
Devrient, E. Meine Erinnerungen an Mendelssohn. 1868.
Dittersdorf, C. v. Lebensbeschreibung.. 1801.
Dörffel, A. Geschichte der Gewandhauskonzerte. 1884.
Dorn, H. Aus meinem Leben. 1870—79.
Fischer, Dr. G. Musik in Hannover. 2. A. 1903. Marschner-Erinnerungen. 1918. Hans v. Bülow in Hannover. 1902.
Glasenapp, C. Fr. Das Leben Richard Wagners. 3—4. A.
Göllerich, A. Franz Liszt. 1908.
Griepenkerl, W. R. Ritter Berlioz in Braunschweig. 1843.
Gumprecht, O. Neuere Meister. 1883.
Hanslick, E. Geschichte des Konzertwesens in Wien. 1843.
Hensel, S. Die Familie Mendelssohn. 9. A. 1898.
Hiller, Ferd. Musikalisches und Persönliches. 1876.
„ „ Aus dem Tonleben unserer Zeit. 1868—71.
Hiller, J. A. Lebensbeschreib. berühmter Musikgelehrten. 1784.
Jahn, O. Mozart. 4. A. 1907.
Junker, K. L. Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters. 1782.
Kalbeck, M. Johannes Brahms. 1908—14.
Kapp, J. Franz Liszt. 1909.
Kneschke, Dr. E. Die hundertfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte. 1893.
Laser, A. Der moderne Dirigent. 1904.
Laurencie, L. de la. Lully. 1911.
Liszt, Fr. Briefe und Schriften.
Litzmann, Berth. Clara Schumann. 1902—08.
Lobe, J. C. Consonanzen und Dissonanzen. 1869.
Louis, R. Franz Liszt. 1900.
Marx, A. B. Erinnerungen. 1865.

Mattheson, Joh. Der vollkommene Kapellmeister. 1739. Grundlagen einer Ehrenpforte. 1740. Critica musica. 1722.
May, Florence. Johannes Brahms. 1911.
Mosewius, J. Th. Die Breslauische Singakademie. 1850.
Mozart, W. A. Briefe, herausgeg. v. Schiedermaier. 1914.
Münzer, G. Heinrich Marschner. 1901.
Neumann, Angelo. Erinnerungen an Richard Wagner. 1907.
Nicolai, Fr. Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz i. J. 1781. 1784.
Nicolai, O. Tagebücher. Herausgeg. v. B. Schröder. 1892.
Pfohl, Ferd. Arthur Nikisch. 1900.
Pohl, K. F. Joseph Haydn. 1875—82.
„ „ „ Mozart und Haydn in London. 1867.
Pohl, R. Berlioz. 1884.
Prunières, H. Lully. 1909.
Radet, E. Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien. 1891.
Ramann, L. Franz Liszt. 1880—94.
Reichardt, J. Fr. Briefe eines aufmerksamen Reisenden etc. 1774—76. Vertraute Briefe aus Paris. 1802—03.
Riehl, H. W. Musikalische Charakterköpfe. 7. A. 1886.
Rodenberg, J. Erinnerungen aus der Jugendzeit. Deutsche Rundschau 1895.
Schmid, A. Christoph Willibald Ritter von Gluck. 1854.
Schubart, D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. 1806.
Schucht, J. Meyerbeers Leben und Bildungsgang. 1869.
Schumann, Rob. Gesammelte Schriften.
Seidl, Anton. Über das Dirigieren. Bayreuther Blätter 1900.
Seidl, Arth. Moderne Dirigenten. 1902.
Specht, Rich. Das Wiener Operntheater von Dingelstedt bis Schalk und Strauß. 1919.
Spohr, L. Selbstbiographie. 1861.
Sternfeld, R. Chronik des Philharmonischen Chors. 1907.
Wagner, R. Mein Leben. 1911. Gesammelte Schriften. 1887—88.
Wasielewski, W. J. v. Aus 70 Jahren. 1897.
Weber, C. M. v. Sämtliche Schriften. Herausgegeben von G. Kaiser. 1908.
Weber, M. M. v. Carl Maria v. Weber. 1864.
Weingartner, F. Über das Dirigieren. 3. A. 1905.
„ „ Bayreuth. 1897.
Weißheimer, W. Erlebnisse mit R. Wagner. 1898.
Zeitschriften: Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig), Allgemeine Musikzeitung (Charlottenburg), Die Musik (Berlin).

Niemanns Verdienst ist, Ohr, Aug' und Herz genug gehabt zu haben, und abwägendes Urteil, um die Welt der Pianisten zu ordnen. Jeder Kopf ist durch ein schlagendes Wort getroffen. Über dieses reiche Buch haucht etwas von großer, tiefer Klavierliebe, als sei es der Kamerad unseres Herzens, der die vielen, vielen Stimmen inneren Lebens binden und modellieren kann: ein kleines Universum, das zu unserm feinsten Kulturbesitz zählt.

Grazer Tagespost.

✡

Das Buch ist reich an individuellen Urteilen und Gedanken, an kunstvoll organisiertem Stoff, ein äußerst sympathisches Vademekum für alle, die irgendwie und irgendwann zu der prachtvollen pianistischen Kunst in Beziehung treten. Bayr. Kurier.

✡

Das Buch gleicht einem Füllhorn, dessen Inhalt nach allen Seiten überquillt, denn der Verfasser hat sich nicht darauf beschränkt, die großen Klavierspieler, die wirklichen Individualitäten zu schildern, sondern er widmet seine Sorgfalt auch den Kleinen, die ihren Beruf in aller Treue ausüben. Die Darstellung ist sehr flott und schwungvoll und weiß Unterhaltung und Belehrung auf das angenehmste zu verbinden. Niemann hat sich ja in seinen früheren Veröffentlichungen, besonders in seiner „Musik der Gegenwart" als Schriftsteller bereits glänzend bewährt; er beobachtet scharf, urteilt aus einer reichen Sachkenntnis heraus, ordnet den Stoff übersichtlich an und verteilt Licht und Schatten so geschickt, daß immer plastische Bilder entstehen. Alle diese guten Eigenschaften finden sich auch hier wieder. — Als wertvolles Geschenk für Musikfreunde dürfte das Buch geradeso willkommen sein, wie als Wegweiser und Handleiter für Fachmusiker.

Der Tag.

✡

Zu der gleichen Gruppe gehörig, sollen 1920 zwei weitere Bände erscheinen:

MEISTER DES GESANGS
VON MAX STEINITZER

MEISTER DER VIOLINE
VON KARL STORCK

Im gleichen Verlag erschienen nachstehende Biographien derjenigen Meister, die in dem Krebsschen Werk als Dirigenten eingehend behandelt werden:

2057. Berliner Buch- u. Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen.